



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Proyecto de Innovación

Convocatoria 2016-2017

Nº de proyecto 13

Título del proyecto: Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (VII Parte)

Nombre del responsable del proyecto: Irene González Hernando

Centro: Facultad de Geografía e Historia

Departamento: Historia del Arte I (Medieval)

Objetivos propuestos en la presentación del proyecto

Los objetivos propuestos en la solicitud del proyecto titulado *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (VII Parte)* se concretaron en seis ejes de actuación que fueron los siguientes:

1. Consolidación del corpus ya existente de entradas en la *Base de Datos de Iconografía Medieval* incorporando aspectos menos tratados hasta el momento, como la representación visual de la vida cotidiana, de la ciencia, del proceso educativo en la Edad Media, del modelo laboral, de las relaciones de poder, de las relaciones familiares y de los roles de género, entre otros, complementándolos con los grandes temas hagiográficos, vetero y neo testamentarios, así como los específicos del ámbito islámico.
2. Consolidación del uso de la *Base de Datos de Iconografía Medieval* como punto de partida en la planificación docente de las asignaturas de Grado y Máster que incluyan contenido iconográfico, tanto en actividades de naturaleza teórica como práctica.
3. Difusión entre los profesores de las buenas prácticas docentes, implicándolos en la elaboración e intercambio de información de calidad facilitando así a profesores no especialistas en iconografía medieval su aproximación a actividades docentes de esta naturaleza e incrementando la interdisciplinariedad demandada por el modelo educativo en vigor.
4. Publicación en edición impresa, en la revista semestral *Revista Digital de Iconografía Medieval*, de aquellos contenidos del proyecto que resulten de mayor interés, con distribución de dicha publicación a las instituciones públicas relevantes, asegurando su disponibilidad en la red de bibliotecas universitarias, de los museos nacionales y de las bibliotecas municipales.
5. Celebración de un Seminario de Iconografía Medieval durante el periodo lectivo del curso 2016-2017 para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores, facilitando su seguimiento nacional e internacional a través de las redes sociales y la web asociada al proyecto.
6. Implicación del alumnado en el proyecto contribuyendo a la incorporación de nuevas entradas a la *Base de Datos de Iconografía Medieval*, y adquiriendo habilidades para reconocer y usar, con rigor científico, aquellos recursos digitales disponibles online que siguen unos parámetros académicos.

Objetivos alcanzados

Los objetivos propuestos se han alcanzado en su totalidad, concretándose del siguiente modo:

1. El aumento significativo del corpus de entradas iconográficas con 18 nuevas voces cuyos títulos y autores son los siguientes:
 - El abrazo ante la Puerta Dorada (Helena Carvajal González) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/abrazoantepuertadorada>]
 - El *Arbre-Ordo* (Diana Lucía Gómez Chacón) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arbre-ordo>]

- El arco de dovelas alternas en Al-Andalus (Víctor Rabasco García) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arco-dovelas-alternas>].
- Las Arma Christi (Diana Lucía Gómez Chacón) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>]
- La Ascensión de Alejandro (Laura Rodríguez Peinado) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/ascension-alejandro>]
- El astrónomo (Azucena Hernández Pérez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/astronomo>]
- El atlante (Francisco de Asís García García) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/atlante>]
- El báculo episcopal (Ángel Pazos López) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/baculo-episcopal>]
- La Cuna de Jesús (Silvia Alfonso Cabrera) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/cunas>]
- Los eclipses (Azucena Hernández Pérez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/eclipses>]
- El espinario (Francisco de Asís García García) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/espinario>]
- La granada (Diana Olivares Martínez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>]
- Los Nueve de la Fama (Tomás Ibáñez Palomo) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nueve-de-la-fama>]
- Los pajaritos de juguete (Silvia Alfonso Cabrera) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/pajaritos-de-juguete>]
- La papisa Juana (Irene González Hernando) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/papisajuana>]
- San Juan en Patmos (Helena Carvajal González) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-juan-en-patmos>]
- Santa Ana Triple (Laura Rodríguez Peinado) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ana-triple>]
- La uroscopia (Irene González Hernando) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/uroscopia>]

Estas entradas han acrecentado y completado los distintos apartados temáticos de la base de datos: “Nuevo Testamento”, “Hagiografía”, “Tipos, Símbolos y Conceptos”, “Islam”, “Temas Científicos”, “Libros” y “Vida Cotidiana”. Inclusive han dado lugar a la creación de nuevas categorías temáticas como la de “Pervivencias de la Antigüedad” y “Motivos Heráldicos”.

2. La utilización de nuestra Base de Datos en la planificación de algunas de las actividades docentes, teóricas y prácticas. Así pues, esta ha sido incluida bien en los propios programas de las asignaturas bien en los recursos disponibles en los respectivos Campus Virtuales. Además ha servido para la realización de actividades prácticas o de seminario, como en la asignatura “Iconografía Medieval” del Grado de Historia del Arte (impartida por la prof. Azcárate Luxán) y en la asignatura “Representaciones Iconográficas y Simbólicas Medievales” del Máster de Estudios Medievales (impartida por la prof. Rodríguez Peinado).

3. La difusión de la Base de Datos en las prácticas docentes y de investigación relacionadas con la iconografía medieval, facilitando que profesores no especialistas en iconografía medieval pudiesen aproximarse a esta disciplina e introducir una mayor transversalidad en su actividad docente. Como ejemplos significativos de esta el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid remite a la Revista Digital de Iconografía Medieval como publicación de referencia en este campo (<http://arteuam.com/?p=6110>), la Universidad de La Coruña recomienda nuestra revista entre las publicaciones de arte, junto a otras tan consolidadas y de tanto prestigio nacional e internacional como Archivo Español de Arte (<http://www.udc.gal/biblioteca.etsa/revistas/textocompleto/arte/artespa.html?language=es>), y la Universidad de Buenos Aires (UBA) recomienda la Base de Datos del proyecto en el syllabus de la asignatura “Historia de las Arte Plásticas II (Medieval)”. También es un recurso habitual de uso para profesores especialistas en iconografía; a modo de ejemplo, consta como fuente de consulta para la redacción de estudios dedicados al Antiguo y Nuevo Testamento que, editados por Encuentro, dirige el profesor Rafael García Mahiques (Univ. Valencia). Asimismo, en distintas universidades españolas (Santiago de Compostela, Sevilla, UAM) la Revista de Iconografía constituye una publicación de referencia bien valorada por profesores e investigadores.
4. La publicación en edición impresa de la revista semestral *RDIM*, incluyendo en ella los contenidos del proyecto que resultaban de mayor interés y que aún no habían sido objeto de publicación, así como otros trabajos inéditos de autores externos al proyecto y especialistas en iconografía medieval.

Durante la ejecución del proyecto (curso 2016-2017) se han editado dos números completos de la Revista con un total de 10 artículos, a los que han contribuido decididamente los miembros del proyecto, implicándose en las tareas de redacción, revisión, maquetación y gestión económica. En las tareas de redacción de los últimos dos números han participado Irene González Hernando, Herbert González Zymla y Tomás Ibáñez Palomo. En las tareas de revisión han colaborado Matilde Azcárate Luxán, Helena Carvajal González, Francisco de Asís García, Herbert González Zymla, Laura Rodríguez Peinado y Noelia Silva Santa-Cruz. De las tareas de maquetación se han ocupado Francisco de Asís García, Diana Lucía Gómez-Chacón y Diana Olivares Martínez. La gestión económica de la revista la ha llevado a cabo Irene González Hernando.

Además, la revista *RDIM* se ha visto sustancialmente enriquecida por aportaciones externas al proyecto de innovación, todas ellas de gran valor pues son, en algunos casos, síntesis de las principales aportaciones de tesis doctorales de reciente lectura, como ocurre con los artículos elaborados por Ana Pérez González (Doctora en Historia del Arte) y Dolores Herrero Ferrio (Doctora en Historia del Arte). En otras ocasiones, son el resultado de investigaciones recientes de jóvenes profesores e investigadores que han sido doctores en los últimos diez años, como ocurre con los trabajos de Borja Franco Llopis (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Ana Valtierra Lacalle (Universidad Camilo José Cela) y Amparo Arroyo (Colaboradora honorífica del Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense). Asimismo, hay artículos de profesores consolidados que recogen una trayectoria continuada de investigación, como es el caso de las

aportaciones de Isabel Rodríguez López (Profesora Titular del Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense), Pilar González Serrano (Profesora Titular emérita de Arqueología de la Universidad Complutense) y María Rodríguez Velasco (Profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad CEU-San Pablo).

En definitiva el **Vol. VIII-Núm. 16-Diciembre 2016** está compuesto por los artículos “El Castillo del Amor...” (Ana Pérez González), “El mundo artúrico...” (Tomás Ibáñez Palomo), “La gárgola...” (Dolores Herrero Ferrio), “Notas sobre la iconografía del martirio de san Bernardo de Alzira...” (Borja Franco Llopis), “Tipos iconográficos de la Última Cena...” (María Rodríguez Velasco) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-16>]; y el **Vol. IX - Núm. 17- Junio 2017** está compuesto por los artículos “Aristóteles y la cortesana...” (Herbert González Zymla), “Divinidades y vírgenes de cara negra” (Pilar González Serrano), “El fruto del deseo...” (Irene González Hernando); “Evolución iconográfica e iconológica del juicio osiriaco...” (M^a Amparo Arroyo de la Fuente), “La palma y la palmera...” (Ana Valtierra Lacalle), y “La personificación del mar...” (Isabel Rodríguez López) [<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-17>].

La impresión de la revista, en la que se ha empleado la totalidad de la financiación del proyecto, ha posibilitado que esta pueda estar disponible en la red de bibliotecas universitarias y académicas, dando continuidad a una difusión iniciada en años anteriores. Con los 525 € de financiación del proyecto se han impreso 66 ejemplares de los nuevos números 16 y 17, más 45 ejemplares de los números antiguos 5, 6 y 7, que se han reimpresso para poder donar series completas a las bibliotecas. Actualmente RDIM está disponible en las siguientes instituciones españolas: CSIC y Universidades Complutense, de Córdoba, Sevilla, Granada, Zaragoza, Rovira i Virgili, Valencia, León. Asimismo, está disponible en las siguientes bibliotecas anglosajonas: London School of Economics and Political Science y Universidades de Oxford (Bodleian Library), College London, York, Bath, Edinburgh, Aberystwyth, Hull, Robert Gordon, Sheffield y Strathclyde. En otras instituciones españolas y extranjeras se han dejado ejemplares aunque aún están pendientes de catalogación.

5. La celebración de un seminario para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores, titulado “La iconografía medieval como construcción simbólica del pasado”, 15 de marzo de 2017. En él participaron ocho miembros del proyecto dando a conocer sus aportaciones recientes a la Base de Datos. Más información en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/iconografiamedievalconstrucciondelpasado>
6. La difusión de los resultados del proyecto de innovación entre el alumnado nacional e internacional, utilizando para ello las redes sociales (fundamentalmente el twitter creado este curso con la dirección @BDIMedieval) y las páginas institucionales dependientes de la web Complutense. Además, se ha habilitado un buzón de sugerencias online (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/calidad>) para conseguir el máximo *feedback* posible.

Metodología empleada en el proyecto

Los materiales de este proyecto se han realizado siguiendo el método iconográfico de análisis de obras de arte, para el que hay una extensa bibliografía, entre la que se puede citar los siguientes títulos: AZCÁRATE LUXÁN, M. (1985), "Contribución metodológica al análisis iconográfico del arte sagrado", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, pp. 213-230; BIALOSTOCKI, J. (1973), "Iconography", en WIENET, Ph.P., *Dictionary of the History of Ideas*, New York, vol. II, pp. 524-541; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (1995), *Introducción al método iconográfico*, La Coruña; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1982), *Teoría y Metodología de la Historia del arte*, Barcelona, pp. 128-133; GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2008), *Iconografía e iconología*, Madrid; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1990), *Método iconográfico*, Vitoria; HATT, M. y KLONK, C. (2006), *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester, pp. 96-119; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1989), "Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. II, nº 3, pp. 1- 13; MORALEJO, S. (2004), *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid; PANOFSKY, E. (1939), "Introduction", *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, pp. 3-31; PANOFSKY, E. (1955), "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New York, pp. 51-82; RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. (2005), *Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología*, E-excelence, www.liceus.com; SEBASTIÁN, S. (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid; VAN STRATEN, R. (1994), *An Introduction to Iconography*, Reading (UK).

Cada una de las entradas iconográficas es una síntesis de los aspectos más significativos del tema tratado, con una extensión aproximada de 1.000-2.000 palabras. Está conformada por un apartado general (denominado "descripción iconográfica") en que se explican conjuntamente el tema, sus orígenes, sus fuentes, sus principales variantes iconográficas, sus precedentes y conexiones, así como su extensión geográfica y cronológica. A esto se añade una selección de obras significativas, correctamente identificadas indicando fechas de realización, lugar de conservación y técnicas empleadas. Asimismo se incorpora una bibliografía específica para cada una de las entradas, en la que se incluyen artículos de revistas y textos de investigación actuales, incorporando los hipervínculos de aquellos disponibles en línea. Todo ello se complementa con un *abstract* breve en inglés y una enumeración de palabras claves en español e inglés, así como la indicación de los derechos de autor según la licencia Creative Commons. A modo de ejemplo puede verse <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nueve-de-la-fama>

Para la elaboración de los contenidos didácticos, hemos empleados fundamentalmente los fondos bibliográficos de la UCM y de la red de bibliotecas públicas de Madrid, así como las bases de datos y recursos electrónicos disponibles en red, de los que una selección consta en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/webs-academicas-de-iconografia>. Además hemos empleado la plataforma Web de la Complutense para alojar los resultados del proyecto, tal como se ha venido haciendo años precedentes, para lo que se ha contado con personal del equipo con la formación adecuada para acceder a la red interna de la universidad y actualizar los contenidos desarrollados.

Recursos humanos

Para desarrollar este proyecto se ha contado con un total de 16 personas, siendo quince de ellos docentes e investigadores del Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM. Por orden alfabético las personas adscritas al Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM son las siguientes: Silvia Alfonso Cabrera (investigadora predoctoral), Matilde Azcárate Luxán (prof. titular), Helena Carvajal González (prof. asociada), Francisco de Asís García García (colaborador honorífico y doctor en historia del arte desde 15 de enero 2016), Irene González Hernando (prof. contratada doctora interina), Herbert González Zyma (prof. ayudante doctor), Azucena Hernández Pérez (doctora en historia del arte desde 29 de junio 2017), Tomás Ibáñez Palomo (alumno UCM de máster e investigador predoctoral contratado), Diana Lucía Gómez-Chacón (colaboradora honorífica y doctora en historia del arte desde 11 de diciembre de 2015), Santiago Manzarbeitia Valle (prof. titular), Diana Olivares Martínez (investigadora predoctoral y colaboradora honorífica), Ángel Pazos López (investigador predoctoral contratado), Laura Rodríguez Peinado (prof. titular), Víctor Rabasco García (investigador predoctoral y PDI en formación) y Noelia Silva Santa-Cruz (prof. asociada). Además se ha contado con la colaboración de Mónica Ann Walker Vadillo, investigadora externa y doctora por la UCM.

Los 16 miembros de este proyecto componen un equipo consolidado, con interés en trabajar conjuntamente, lo que han ido demostrando desde la concesión del primer PIMCD (en 2009), compartiendo asignaturas (Iconografía Medieval, Programas Iconográficos en el Arte Medieval, Historia del Arte Medieval, Arte de las Primeras Civilizaciones, etc.), elaborando publicaciones colectivas (fundamentalmente para la revista *Anales de Historia del Arte* y para la *Revista Digital de Iconografía Medieval*), organizando congresos (Jornadas Complutense de Arte Medieval desde 2007, Encuentros Complutenses de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte desde 2009, Seminarios del Proyecto de Innovación desde 2013, sesiones anuales en el International Medieval Congress Leeds entre 2009-2012 y en 2015, Seminarios “Imago et locus”, “Imago et forma” e “Imago et sensus” entre 2009 y 2012, Congresos de Innovación y Buenas Prácticas Docentes en el Grado de Historia del Arte entre 2009 y 2011, Seminario de los Doctorandos del Dpto. de Historia del Arte Medieval en 2016 y 2017, etc.) y formando parte de los grupos de investigación Complutense.

Desarrollo de las actividades

Las actividades vinculadas al proyecto de innovación se han desarrollado de acuerdo al cronograma que establecimos en la memoria de solicitud del mismo, con mínimos ajustes en las tareas asignadas a cada miembro, en función de sus compromisos y responsabilidades académicas a lo largo de 2016-2017. Estos ajustes no han afectado a la consecución de los objetivos, sino que han optimizado el trabajo en equipo.

Así, tras conocer la resolución final de concesión de proyecto en junio de 2016, se distribuyeron las tareas y se coordinó el trabajo de todos los miembros del grupo de tal modo que hubiese uniformidad de criterios y se fuesen cumpliendo los plazos. La coordinación de un grupo numeroso como el nuestro, con 16 personas integradas en él, solo ha sido posible gracias a una comunicación fluida posibilitada a través de reuniones personales e un intercambio regular de correos electrónicos. El hecho de que el lugar de trabajo de la mayor parte de nosotros sea el mismo, el Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)

de la UCM, ha posibilitado este intercambio constante y regular de opiniones y puntos de vista, prácticamente semanal, aprovechando nuestras horas de trabajo en los respectivos despachos de la facultad de Geografía de Historia.

Desde junio de 2016, en que se resolvió la convocatoria de los proyectos de innovación 2016-2017, hasta junio de 2017 se ha trabajado simultáneamente en nueve ámbitos:

- 1) **Redacción de 18 entradas iconográficas.** Responsables: Silvia Alfonso, Helena Carvajal, Francisco A. García, Irene González, Azucena Hernández, Tomás Ibáñez, Diana Lucía, Diana Olivares, Ángel Pazos, Víctor Rabasco y Laura Rodríguez.
- 2) **Supervisión de los contenidos generados.** Responsables: Matilde Azcárate, Santiago Manzarbeitia y Laura Rodríguez.
- 3) **Redacción de 21 abstracts nuevos** para uniformar las entradas iconográficas, pues algunas de ellas carecían de él. Los *abstracts* traducidos son los correspondientes a las siguientes entradas: disección anatómica, herbarios, nacimientos monstruosos, posiciones fetales, uroscopia, eclipses, astrolabio, mandrágora, esquemas anatómicos, astrónomo, docente, escudo nazarí de la banda, *Arbre Ordo*, San Antonio Abad, Santa Catalina de Siena, San Francisco de Asís, Virgen de Misericordia, papisa Juana, cuna de Jesús, pajaritos de juguete y atlante. Los responsables de esta tarea han sido: Irene González, Azucena Hernández y Diana Lucía.
- 4) **Edición de la revista asociada (RDIM):** publicados los números relativos a diciembre 2016 y junio 2017 con un total de 10 artículos.
- 5) **Organización del seminario anual de iconografía.** Participación como ponentes de 8 miembros del proyecto. Celebrado el 15 de marzo de 2017. Responsables de la organización académica: **Herbert González y Noelia Silva.**
- 6) **Integración del proyecto en las actividades teórico-prácticas de cada una de las asignaturas impartidas.** En el curso académico 2016-2017 las asignaturas en que se ha trabajado con el proyecto han sido “Iconografía Medieval” del Grado de Historia del Arte (impartida por la prof. Azcárate Luxán), en la asignatura “Representaciones Iconográficas y Simbólicas Medievales” del Máster de Estudios Medievales (impartida por la prof. Rodríguez Peinado), y en la asignatura “Estética y simbología de las religiones” del Máster de Ciencias de las Religiones (impartida por el prof. Santiago Manzarbeitia Valle).
- 7) **Difusión del proyecto y la revista en las redes sociales.** Responsables: Silvia Alfonso (twitter), Tomás Ibáñez (twitter y cuenta iconografía@ucm.es) y Ángel Pazos (difusión del seminario anual de iconografía entre alumnos de Grado y Máster).
- 8) **Actualización y ampliación de la web del proyecto.** Se ha ampliado la sección “webs académicas de interés” (responsable Silvia Alfonso) y se ha acumulado un repositorio open-access de artículos académicos de descarga libre y gratuita sobre iconografía (responsable Tomás Ibáñez). Actualmente se están volcando todos estos datos a la web de iconografía, no habiéndose concluido esta transferencia de datos, ya que el cambio de apariencia de la web institucional de la UCM en el último mes ha obligado a hacer cursos de formación a los gestores de la web y revisar todas las secciones existentes. El responsable de actualizar la web a su nueva apariencia es Tomás Ibáñez, con el apoyo de Ángel Pazos, ambos bajo la supervisión de Irene González.

- 9) **Medición de los indicadores cuantitativos relativos al proyecto.** Responsables: Ángel Pazos y Víctor Rabasco. Se han obtenido datos a través de Google Analytics sobre el número de descargas de documentos, el índice de accesos directos, las visitas únicas, la duración de visitas, el volumen de tráfico web, las fuentes de referencia y los tópicos más utilizados para la localización de páginas. Se han revisado los criterios de indexación de revistas científicas para facilitar el cumplimiento de criterios de calidad por parte de la Revista Digital de Iconografía Medieval, habiéndose elaborado un completo informe con recomendaciones que se han empezado a implementar. También se ha habilitado un sistema de sugerencias en la propia página web del proyecto con el objeto de recopilar propuestas de mejora por parte de los usuarios.

La última actividad ha sido **revisar el trabajo conjunto de todo el equipo** (responsable: Irene González) y **editar y maquetarlo para subirlo a la página web** del proyecto (responsables: Irene González, Tomás Ibáñez y Ángel Pazos). La edición y maquetación está en curso por la cuestión de cambio de apariencia de la web institucional de la UCM que se ha comentado más arriba.

Anexos

Se añaden como anexos, las entradas iconográficas realizadas en 2016-2017 (anexos 1-18), los dos números de *RDIM* publicados en diciembre 2016 y junio 2017 (anexos 19-20) y el cartel del IV Seminario del Proyecto de Innovación celebrado en marzo 2017 (anexo 21).

Abrazo ante la Puerta Dorada

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Autora: Helena Carvajal González; hcarvajal@ucm.es

Palabras clave: abrazo ante la Puerta Dorada, San Joaquín, Santa Ana, Concepción de la Virgen María

Keywords: meeting at the Golden Gate, St. Joachim, St. Anne, conception of Virgin Mary.

Fecha de realización de la entrada: 2017



Giotto di Bondone, c. 1305, Capilla Scrovegni, Padua.

Selección de obras

- Menologio de Basilio II, siglo X ex., Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Gr. 1613.
- Giotto di Bondone, c. 1305, Capilla Scrovegni, Padua.
- Escena central del retablo mayor de la Capilla de Santa Ana, Catedral de Burgos, Gil de Siloé y Diego de la Cruz, 1486-92.
- Grabado xilográfico de la serie sobre la vida de la Virgen, Alberto Durero, 1501-11.

Bibliografía

ARROGA LARA, Ángel (1993), "Iconografía inmaculista: el abrazo ante la puerta dorada", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 124, pp. 79-83.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, (2014), "La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, 1, pp. 53-76.

FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa (2005), "La Concepción Inmaculada en el arte el abrazo ante La Puerta Dorada" en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, (coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla), vol. 2, pp. 891-908

JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada* (traducción de José Manuel Macías). Alianza Editorial, Madrid, pp..

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 163-169.

SANTOS OTERO, Aurelio de (Ed.), (2008), *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

STRATTON, Suzanne (1998), "La Inmaculada Concepción en el arte español" (trad. de José L. Checa Cremades), *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo I-2 [En línea: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf Consulta 13-04-2017]

Abstract

The scene known as *Meeting at the Golden Gate of Jerusalem* depicts the reunion of St. Joachim and St. Anne, parents of Virgin Mary, upon learning that Anne will bear a child, surrounded by their servants and sheep keepers. It is told in several apocryphal and hagiographical accounts but not in the New Testament. Nevertheless, it was profusely represented in late medieval art, even sometimes as a symbol of Mary's Immaculate Conception.

Resumen

El "abrazo ante la Puerta Dorada de Jerusalén" forma parte del ciclo de la Vida de la Virgen y fue empleado para representar la concepción milagrosa de María en el seno de Santa Ana. Se trata de un tema apócrifo narrado en el *Protoevangelio de Santiago*, en el *Pseudo Mateo* y en la *Leyenda Dorada*, de amplia aceptación tanto en Oriente como en Occidente, sobre todo en la Baja Edad Media, probablemente por su difusión a través de la última fuente referida. Su proyección en la Edad Moderna será también muy notable.

Según los textos, Joaquín y Ana, personas de edad avanzada, ricas y apreciadas en la comunidad, no habían podido concebir un hijo, lo que para el mundo hebreo de la época suponía un castigo divino. Tras ser San Joaquín expulsado del templo por su falta de descendencia, se retiró al desierto donde ayunó y rezó hasta que un ángel le hizo saber que el Señor había aceptado su ruego. Simultáneamente, Santa Ana recibió la visita de un ángel que le anunció la importancia de su primogenitura. Tras dicho anuncio Ana saldrá a recibir a su marido a la puerta y allí le abrazará. Según Louis Réau, este es el momento en el que la niña es concebida sin ningún tipo de contacto sexual[1]; sin embargo el *Pseudo Mateo* señala que cuando el ángel avisa a Joaquín, Santa Ana ya estaba encinta. Este instante es el que se va a plasmar en el arte, con un modelo es muy similar al empleado para representar la Visitación de la Virgen a su pariente Santa Isabel, madre de San Juan Bautista. Ambos progenitores, de edad avanzada, aparecen ricamente vestidos aunque con modestia, y rodeados de criados (pastores, servidoras domésticas) y en ocasiones acompañados de un ángel que hace el gesto de unir sus cabezas.

En los capítulos I al V del mencionado evangelio apócrifo de Santiago, el abrazo se produce ante la puerta de la casa de los santos Joaquín y Ana y no ante la Puerta Dorada de Jerusalén (*Sha"ar Haraḥamim*), hecho que sí se recoge en el *Pseudo Mateo*. Esta puerta, sin embargo, será reproducida casi siempre en el arte por su importancia simbólica ya que, según la tradición hebrea, es la que mira al oriente y se sitúa sobre el lugar por el que entraría el Mesías en la ciudad (Ez 44,1-3[2]). Del mismo modo, aunque las fuentes hablen de un abrazo, es frecuente que los padres de la Virgen aparezcan también besándose.

En otros ejemplos, como sucede en el retablo de Gil de Siloé y Diego de la Cruz que preside la Capilla de Santa Ana de la Catedral de Burgos, el tema del abrazo culmina el árbol de Jessé que surge del patriarca y enmarca con sus ramas toda la composición[3].

Este tema ha sido empleado en ocasiones para ejemplificar el dogma de la Inmaculada Concepción, asociando la carencia de pecado original de la Virgen María con la milagrosa forma de ser engendrada y estableciendo un cierto paralelismo con la propia concepción de Cristo en el seno de María. Sin embargo, frente a esta asociación establecida por los franciscanos que incorporarán la lectura de la leyenda del abrazo a su breviario en la fiesta de la Concepción desde el siglo XIV, serán numerosos los autores medievales de importancia, como San Bernardo y Santo Tomás de Aquino, que expresarán en sus escritos su rechazo a esta idea y su defensa de la santificación de María en el útero materno después de su concepción[4].

[1] RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 163-169. Louis Réau refleja en esta idea la creencia popular más extendida en la Edad Media y asociada al futuro dogma de la Inmaculada Concepción sobre el que se volverá más adelante.

[2] Me hizo volver hacia la puerta exterior del santuario, la cual mira hacia el oriente; y estaba cerrada. Y me dijo Jehová: Esta puerta estará cerrada; no se abrirá, ni entrará por ella hombre, porque Jehová Dios de Israel entró por ella; estará, por tanto, cerrada. En cuanto al príncipe, por ser el príncipe, él se sentará allí para comer pan delante de Jehová; por el vestíbulo de la puerta entrará, y por ese mismo camino saldrá.

[3] Puede consultarse sobre este tema el trabajo de MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009), "El árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 1-8.

[4] STRATTON, Suzanne (1998), "La Inmaculada Concepción en el arte español" (trad. de José L. Checa Cremades), *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo I-2 [En línea: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf Consulta 13-04-2017]

Arbre Ordo: árboles genealógicos de las órdenes monásticas y religiosas

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN

Autora: Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN dianalucia@ucm.es

Palabras clave: *arbre-ordo*; árbol genealógico; *reformatio*; observancia.

Fecha de realización de la entrada: 2016



Árbol dominicano. Juan de Torquemada, *Meditationes*, nº 28. Edición princeps de U. Han, Roma, 1467.

Bibliografía

BAILLY DE TILLEGHEM, Serge Le (1975), "Descendance spirituelle de saint François. L'arbre de vie de l'ordre franciscain". En: *Saints populaires dans le diocèse de Tournai. Iconographie, attributs, dévotion*. Publication du Trésor et des Archives de la Cathédrale, Tournai, p. 74-82.

BOURGEOIS, Angi Elsea (2003): *Juan de Torquemada's Meditationes in the First Cloister of Santa Maria sopra Minerva, Rome: A Reconstructions of Fifteenth-Century Devotional Experience*, tesis doctoral inédita, Faculty of the Graduate School of Emory University, Department of Art History.

BOURGEOIS, Angi Elsea (2009): *Reconstructing the Lost Frescoes of Santa Maria sopra Minerva in Rome from the Meditationes of Cardinal Juan de Torquemada*. The Edwin Mellen Press, Nueva York.

CLARK, James G (2011): *The Benedictines in the Middle Ages*. The Boydell Press, Woodbridge.

DELISLE, L. (1909): "Le livre de Jean de Stavelot sur Benoît", *Notices et extraits de manuscrits de la Bibliothèque Nationale et des autres bibliothèques*, tomo XXXIX, n° 1, pp. 179-209.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2002): "Les «arbres-ordo» ou la complexité des ordres religieux", *Hypothèses*, n° 5, pp. 89-101. Disponible en línea: <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2002-1-page-89.htm>

DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2005): *Penser en images les ordres religieux (XII^e-XV^e siècles)*. Éditions Argument, París.

GREGORI, Luigi de (1927): *Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in Italia*. Scuola tipografica Artiginnelli, Florencia.

HATFIELD, Rab, (1990): "The tree of life and the holy cross, Franciscan spirituality in the Trecento and the Quattrocento". En: VERDON, Timothy y HENDERSON, John (dirs.), *Christianity and the Renaissance. Image and Religions Imagination in the Quattrocento*. Syracuse University Press, Siracusa (Nueva York), pp. 132-160.

KATZENELLENBOGEN, Adolf (1939): *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the 13th Century*. Kraus Reprint, Londres.

MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): "El árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, n° 2, pp. 1-8.

RUSSO, Daniel (1984): "Saint François, les franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIII^e siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Age", *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age*, n° 90, pp. 647-717.

STIENNON, Jacques (1968): "Les manuscrits à peintures de l'ancienne bibliothèque de l'abbaye de Saint-Laurent de Liège". En LEJEUNE, R. (ed.), *Saint-Laurent de Liège. Eglise, abbaye et hôpital militaire, mille ans d'histoire*. Soledí, Lieja, pp. 137-160.

Resumen

A partir de los años 30 del siglo XV, algunas de las principales órdenes monásticas y religiosas comenzaron a diseñar sus propios árboles genealógicos u *arbre-ordo*, a imitación de los grandes linajes nobiliarios. El fundador de cada una de ellas constituye la raíz de estos árboles de cuyas ramificaciones penden los miembros más ilustres de las distintas familias religiosas, a modo de destacados frutos. El Árbol de Jesé constituye, sin lugar a dudas, un claro precedente iconográfico para estas complejas composiciones.

Muchos de estos árboles genealógicos fueron, además, concebidos dentro de ambientes reformistas. Tal es el caso de la Orden de San Benito, cuyo único árbol medieval conservado decora el Ms XIX B1 del Musée Condé de Chantilly. Se trata de una obra de Jean de Stavelot, un monje benedictino del monasterio de San Lorenzo de Lieja (Bélgica). Sabemos que este religioso participó de manera activa en la *reformatio* de su comunidad, promovida por el abad Henri Ade (1404-1434) y continuada por su sucesor, Henri de Chereaux (1434-1461). Esta imagen altera, a su vez, la historia de la Orden de San Benito, al convertir a los monjes benedictinos en directos descendientes de grandes anacoretas como san Juan Bautista, san Pablo ermitaño y san Antonio Abad.

En el caso de la Orden de la Cartuja, la cual, al contrario que el resto de órdenes, no recurrió en sus textos fundacionales a metáforas bíblicas que subrayasen su fertilidad espiritual, las imágenes de su *arbre-ordo* más antiguas conservadas se remontan a 1510. De hecho, hasta finales del siglo XV no surgen, en el seno de la orden, textos en los que se glorifique la figura de su fundador, cuyo culto y reliquias no habrían recibido, hasta entonces, la debida atención.

El primer *arbre-ordo* cartujo sería, por lo tanto, el reproducido en la edición princeps de los *Statuta* de la cartuja de Val-Sainte-Marguerite (Bâle, 1510). Esta imagen sería reutilizada años más tarde, hacia 1515-1516, en la primera página de la reelaboración que François Dupuy, prior general de la orden y principal promotor de la beatificación de Bruno, hizo de la *Vita Beati Brunonis, primi institutoris ordinis cartusienis*.

En lo que respecta a las dos grandes órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, mientras que los primeros elaboraron desde un principio textos hagiográficos cuyo principal objetivo parece haber sido la glorificación de su célebre fundador, los Predicadores habrían centrado sus esfuerzos, desde el siglo XIII, en la elaboración de un corpus hagiográfico a través del cual se pretendía ofrecer una imagen colectiva de la orden, como ocurre en el *Libellus* (1233-1234) de Jordán de Sajonia y en las *Vitae fratrum* (ca. 1260) de Gerardo de Frachet.

El primer árbol dominicano vertical conservado es el incluido en la edición princeps de las *Meditationes* (1467) de fray Juan de Torquemada, imagen que, al igual que el resto de ilustraciones recogidas en la mencionada obra, habrían decorado los desaparecidos frescos del claustro de Santa María sopra Minerva (Roma), convento del que fue prior el cardenal castellano. Como ha señalado Dominique Donadieu-Rigaut, esta imagen no resulta en absoluto ajena a la voluntad de los observantes de recuperar el carisma dominicano original. De hecho, es fácilmente relacionable con las palabras de Raimundo de Capua, maestro general de la obediencia a Roma entre 1380 y 1399, quien afirmaba que, al visitar las distintas provincias dominicanas, había podido comprobar como muchos de sus hermanos de religión parecían haberse separado "del tronco primitivo de la Orden". Una imagen anterior, pero con un desarrollo horizontal, decora la parte inferior del fresco de la Crucifixión, obra de Fra Angelico, de la sala capitular del convento dominico de San Marcos de Florencia (1442).

Por otro lado, durante la segunda mitad del siglo XV, la *Legenda Maior* de Buenaventura, promueve la creación de la imagen de la Orden de Frailes Menores como un árbol con un único fruto –san Francisco de Asís– imagen basada en una revelación que habría tenido el propio Poverello. Sin embargo, esta metáfora vegetal acabaría ramificándose y convirtiéndose en una auténtica imagen

profética de la orden franciscana a consecuencia de la visión de fray Jacques de Massa, recogida en las *Fioretti* o *Floreccillas de san Francisco*.

Selección de obras

1. *El sueño de Jacques de Massa*, 1427. Ms. Gaddi 112. Florencia, Biblioteca Laurenciana, fol. 103.
2. Jean de Stavelot, *Árbol benedictino*, Ms. XIX B1, 1432. Musée Condé, Chantilly, fol. 125v.
3. Fra Angelico, *Árbol dominicano horizontal*. Detalle de la Crucifixión, sala capitular del convento de San Marcos de Florencia, 1442.
4. *Árbol dominicano*. Juan de Torquemada, *Meditationes*, nº 28. Edición princeps de U. Han, Roma, 1467.
5. *Árbol dominicano*, 1473. Museo Albertina, Viena.
6. *Arbol franciscano*. Tapiz flamenco anterior a 1479. Museo de la Basílica de Asís.
7. *Árbol franciscano*. Gradual, Cod. Lat. 23042 (entre 1434 y 1497). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 4.
8. Anónimo flamenco, *Árbol franciscano*, finales del siglo XV. Museo de Bellas Artes de Tournai.
9. Hans Holbein el Viejo, *Retablo Mayor del antiguo convento dominicano de Frankfurt* (Alemania), 1501.
10. Urs Graf, *Árbol cartujo*, 1510. *Statuta*, ed. princeps por Jean Amerbach, Bâle, 1510, fol. 27v.

Arco de dovelas alternas en al-Andalus

Autor: Víctor Rabasco García

Palabras clave: arco, al-Andalus, Islam, arquitectura, dovela

Fecha de realización de la entrada: 2017

Pie de foto: Mihrab de la mezquita de Córdoba, 961-965 (imagen V. Rabasco)

Abstract

The alternate voussoir arch is known by the remarkable chromatic and decorative differentiation of their pieces. This arch is a structure that had an extensive development in the Iberian Peninsula from the construction of the first Mosque of Cordoba by Abd al-Rahman I. It appeared as architectural structure and later consolidated the image and representation of the Umayyad Government, and it was integrated later into visual medieval culture to become a common ornamental element in Islamic architecture finally.

Resumen

El arco de dovelas alternas, también conocido como arco dovelado por la notable diferenciación cromática o decorativa de su despiece, es una estructura que tuvo un amplio desarrollo en la Península Ibérica a partir de la construcción de la primera mezquita aljama de Córdoba por parte de Abd al-Rahman I.

A nivel técnico, la solución de la alternancia en las dovelas se desarrolló a partir del arco de herradura simple, aunque posteriormente se sucederían nuevas soluciones arquitectónicas, por lo que pasó a tener un mayor desarrollo: arcos túmidos, lobulados, de medio punto, de rosca peraltada, etc. Su notable difusión a nivel arquitectónico, sobre todo durante la Alta y Plena Edad Media, hizo que este elemento se convirtiera originalmente en un símbolo representativo del poder omeya en al-Andalus, aunque más tarde su significado se vería modificado. Por ello, esta estructura quedó configurada en el colectivo visual del momento como una representación iconográfica del gobierno y la cultura andalusí, pasando de la arquitectura a otros soportes artísticos, como el caso del libro.

Su estética, una alternancia de colores, sería una decoración desarrollada ya desde época romana y continuada durante la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media. En este sentido, los ejemplos conservados más conocidos responden a geografías y cronologías

muy variadas, como la Cúpula de la Roca, la mezquita omeya de Damasco o la capilla palatina de Aquisgrán.

En al-Andalus todos los investigadores coinciden que el primer referente arquitectónico para esta tipología de arco son las primeras naves de la mezquita cordobesa (785-787), realizadas a partir de una alternancia de ladrillo y piedra. A nivel visual, el resultado sería una expresión cromática en la que se combinaba el rojo y blanco de ambos materiales.

Abd al-Rahman II continuó con la herencia constructiva (832-848) y siguió explotando este recurso en su ampliación de la mezquita. Entre tanto, esta solución no solo se volcaría en el interior del templo, sino que, en la puerta más antigua conservada, la Bab al-Wuzara (o puerta de San Esteban), se utilizó el mismo sistema, aunque tallando con decoraciones vegetales las dovelas pétreas. De este modo, la solución constructiva empleada en el interior salía al exterior con una mayor intencionalidad decorativa. Este hecho supuso que ya no solo el arco de dovelado se utilizaría como elemento sustentante, sino también de ornato y monumentalización. Además, al mismo tiempo, pasaba a ser una manifestación artística que quedaba constantemente visible en el edificio religioso más importante de la capital del Emirato. Desde entonces, este elemento fue motivo de imitación para otras construcciones andalusíes de diversa índole, tanto religiosas como civiles o militares.

Con la construcción de Madinat al-Zahra esta decoración arquitectónica quedó plenamente configurada como un motivo iconográfico con identidad propia, dado el notable número de ejemplos que conservamos: los arcos de entrada al alcázar, la Casa de Yafar, la Dar al-Mulk, el Salón Rico, etc. En este último espacio, destacado como el más importante de todo conjunto de representación y autoridad, comenzarán a aparecer las primeras variaciones tipológicas para el arco, como el lobulado o el de herradura de rosca peraltada. Otra novedad importante es que, en numerosos casos, se prescindió de la alternancia de piedra y ladrillo, pasando a emplear únicamente la piedra. Esto resulta determinante para la comprensión de la iconografía del arco de dovelas alternas, puesto que mantuvieron la bicromía pintando de rojo las dovelas en sustitución del ladrillo. Así, dicho arco ya se había convertido en un símbolo que, independientemente de la técnica, seguía siendo utilizado con la intención de continuar con la imagen de la arquitectura tradicional cordobesa.

La Capilla de Villaviciosa (961-965) de la nueva ampliación de la mezquita de Córdoba fue el espacio donde la alternancia de bicromía alcanzó un mayor despliegue tipológico: un arco de herradura trasdosado por otro polilobulado, sucesiones de arcos lobulados

que se entrecruzan entre sí, etc. No obstante, el arco dovelado andalusí más suntuoso e históricamente admirado fue el nuevo mihrab, en el cual, casualmente, su despiece se hace por medio del mosaico y no con pintura, ladrillo o piedra. Así, por tanto, se vuelve a incidir en la idea de lo que originalmente fue un recurso técnico para la construcción de edificios pasó a configurarse como un símbolo de ostentación y poder, pues, como bien es sabido, este mihrab supuso ser una manifestación artística única y, por ello, objeto de imitación durante muchos siglos. De este periodo es notable la enorme profusión de puertas monumentalizadas al exterior. En ellas es donde hacen aparición los arcos túmidos, así como dinteles también dovelados con alternancia cromática. Resulta evidente, por tanto, que la intencionalidad del Califato era dar visibilidad a dichas formas.

Durante los Reinos de Taifas generalmente hubo una continuidad con lo anterior, utilizándose esta iconografía arquitectónica con el objetivo de emular (o al menos recordar) a las grandes construcciones del Califato. Además, con la enorme dispersión geográfica que tuvo, resulta fácilmente entendible que el símbolo del arco estuviera instalado en la memoria colectiva de toda la Península, tanto en la parte andalusí como hispánica. Por ejemplo, se conservan referencias pictóricas en algunos Beatos de las décadas centrales del siglo X, como el de Morgan o el de Tábara. En este caso, ambos cobijando la representación del “Festín de Baltasar” bajo arcos de herradura de dovelas alternas. La incorporación de esta decoración a una escena bíblica que remite al rey babilonio hace entendible que dicho arco estuviera intrínsecamente asociado a la cultura arquitectónica andalusí, tal y como se sucedió igualmente con los arcos de las naves de la iglesia de San Román de Toledo o en los arcos de acceso al Salón de Embajadores de los Reales Alcázares de Sevilla.

Finalmente, del origen de este arco únicamente quedaba entre los siglos XII y XV la alternancia cromática o el resalte de las dovelas con un fin ornamental. Así, su uso en la Baja Edad Media andalusí se desarrolló como un elemento de la tradición constructiva, perdiendo en gran medida cualquier tipo de connotación de la dinastía omeya. Además, la aparición de otro tipo de soluciones y formas técnicas, como el arco angrelado en época almohade y nazarí, hicieron que fuera perdiendo cada vez más.

Por tanto, ha de considerarse el arco de dovelas alternas como un elemento arquitectónico convertido en un símbolo de identidad que fue permutando su significado pero que, hoy en día, aún sigue teniendo una importante vigencia por su recuerdo al pasado andalusí, tal y como atestigua la reciente construcción de la Mezquita Mayor de Granada.

Selección de obras de arte

1. Mezquita de Córdoba (varias fases constructivas), 785-última década del siglo X
2. Alminar de San Juan (Córdoba), siglo IX
3. Madinat al-Zahra (varias construcciones), inicio de la construcción en torno a 936-940
4. Beato Morgan, f. 255v (Pierpont Morgan Library), segundo cuarto del siglo X
5. Puerta de la fortaleza de Gormaz, h. 965-966
6. Beato de Tábara, f. 143 (Archivo Histórico Nacional), h. 968
7. Mihrab del castillo de San Marcos (El Puerto de Santa María), finales del siglo X-principios del siglo XI
8. Fachada noroeste de la mezquita de Bab al-Mardum (ermita del Cristo de la Luz, Toledo), 999-1000
9. Pórtico de los Cuartos de Granada (Alcazaba de Málaga), siglo XI
10. Puerta de los Tableros (Granada), siglo XI
11. Oratorio de la Aljafería (Zaragoza), último tercio del siglo XI
12. Yaserías del Palacio de Pinohermoso (Museo Municipal de Xátiva), siglo XII
13. Oratorio de Ibn Mardanish (San Juan de Dios, Murcia), tercer cuarto del siglo XII
14. Naves de San Román (Toledo), consagrada en 1221
15. Mihrab del oratorio del Partal (Alhambra), 1333-1354
16. Mihrab de la madrasa de Yusuf I (Granada), 1349
17. Salón de Embajadores (Reales Alcázares de Sevilla), h. 1364
18. Mihrab del oratorio del Mexuar (Alhambra), segunda mitad del siglo XIV
19. Mihrab de la Mezquita Mayor de Granada, terminada en 2003

Bibliografía

1. ABAD CASTRO, Concepción (2004), *La iglesia de San Román de Toledo*, Madrid, El Viso.
2. ALMAGRO GORBEA, Antonio (2008), “La puerta califal del castillo de Gormaz”, *Arqueología de la arquitectura*, nº 5, pp. 55-77.
<http://arqarqt.revistas.csic.es/index.php/arqarqt/article/view/89/86>
3. BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1998), *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón.

4. BORRÁS GUALIS, Gonzálo Máximo y CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (coords.) (2012), *La Aljafería y el arte del Islam occidental en el siglo XI (actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/53/_ebook.pdf
5. CALVO CAPILLA, Susana (2011), “El arte de los Reinos de Taifas: tradición y ruptura”, *Anales de Historia del Arte*, (2011), vol. extra 2, pp. 69-92.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/37482/36280>
6. CALVO CAPILLA, Susana (2014), *Las mezquitas de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
7. DODDS, Jerrilynn (1992), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, El Viso.
8. DODDS, Jerrilyn (2007), “Rodrigo, Reconquest, and Assimilation: Some Preliminary Thoughts about San Roman”, HOURIHANE, Colum, *Spanish Medieval Art: recent studies*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies y The Index of Christian Art, Arizona y New Jersey, pp. 215-244.
9. DOODS, Jerrilynn, MENOCAL, María Rosa y BALBALE, Abigail Krasner (2008), *The Arts of Intimacy. Christians, jews, and muslims in the making of Castilian culture*, New Haven, Yale University Press.
10. GONZÁLEZ CAVERO, Ignacio (2013), *Arquitectura civil y religiosa en época almohade: Sevilla y Murcia* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
11. MALPICA CUELLO, Antonio y MATTEI, Luca (eds.) (2015), *La Madraza de Yusuf I y la ciudad de Granada. Análisis a partir de la arqueología*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
12. RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2004), “Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, nº 16, pp. 17-43.
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/1018>
13. TORRES BALBÁS, Leopoldo (1934), “Hallazgos en la Alcazaba de Málaga”, *Al-Andalus*, nº 2, vol. 2, pp. 344-357. <http://oa.upm.es/33991/>
14. VALLEJO TRIANO, Antonio (1995), *Madinat al-Zahra. El salón de Abd al-Rahman III*, Córdoba, Junta de Andalucía.
15. VV.AA. (1999), *Entre el Califato y la Taifa: mil años del Cristo de la Luz*, Toledo, Asociación de Amigos del Toledo Islámico.

16. WILLIAMS, John (1994), *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol. 1, Londres, Harvey Miller Publishers.
17. YARZA LUACES, Joaquín (1998), *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, Barcelona, Moleiro.

Arma Christi

Los *arma Christi* simbolizan el sufrimiento de Cristo, a la vez que aluden a las armas con las que este logró vencer a la Muerte y al Demonio. La representación aislada de los instrumentos de la Pasión, o de objetos relacionados con esta, fue precedida, y promovida, por la expansión del culto a las reliquias pasionales en época medieval —a raíz de la invención en el siglo IV, por parte de santa Helena (†329), de la Vera Cruz— llegando a convertirse, a finales de la Edad Media, en herramientas de meditación, relativas a cada una de las estaciones de la Pasión de Cristo.

Las cruzadas del siglo XII y, muy especialmente, el saqueo de Constantinopla (1204), permitieron a Europa occidental poseer algunas de estas valiosas reliquias. Junto a la Cruz, la emperatriz santa Helena habría hallado también los cuatro clavos de Cristo, mencionados por san Ambrosio (†397). Según la leyenda, destinó un clavo para las riendas del caballo de su hijo Constantino; un segundo, lo insertó en el casco de este; el tercero, lo fijó en la cabeza de una estatua del emperador, y el cuarto, lo empleó para calmar una tempestad, arrojándolo al mar. San Paulino de Nola (†431) menciona la corona de espinas, mientras que es san Marcos (Mc 15,19) quien hace alusión a la caña, empleada como instrumento de tortura y mofa. Este mismo evangelista recuerda asimismo la esponja empapada en vinagre. La columna de la Flagelación se conserva en Santa Práxedes de Roma, mientras que las referencias documentales más antiguas conservadas, relativas a la lanza, datan del siglo VI. En el 614 fue llevada como botín por los persas. Estos la entregaron al patriarca Nicetas, quien la depositó en la iglesia de Santa Sofía, regresando a Jerusalén en el 628.

El culto a las reliquias pasionales fue promovido tanto por san Bernardo de Claraval (†1153), por medio de sus meditaciones sobre la Pasión, como por san Francisco de Asís (†1226), quien llegó a sufrir en su propia carne los estigmas. Entre los textos que más contribuyeron a la difusión de este tema devocional, destacan las *Meditationes vitae Christi*, así como la *Vita Jesu Christi* de Ludolfo de Sajonia (†1377).

A la cruz se sumaron el resto de instrumentos pasionales, dando lugar a un amplio grupo iconográfico de hasta treinta y cinco elementos, que en ocasiones se combina con otros temas como el Varón de Dolores, la Misa de san Gregorio, o el Juicio Final, en el que los *arma Christi* son portados por ángeles, como símbolo de la autoridad de Cristo. A lo largo de la Edad Media, se produjo una progresiva multiplicación de los *arma Christi*. Mientras que en el siglo XIII estos incluían la corona de espinas, la columna, las varas de la Flagelación, la cruz, los clavos, la inscripción INRI, las cinco llagas, la esponja y la lanza; durante los siglos XIV y XV se incorporaron, entre otros, los treinta denarios, la linterna de Malco y su oreja pegada a la espada o machete de san Pedro, las lámparas de la noche del Prendimiento, el gallo de la Negación (*gallus cantans*) y la columna ante la que lloró san Pedro, una cabeza que escupe a Cristo (*sputum in facie Christi*), la venda de los ojos, la mano que abofeteó a Cristo (*manus dans alapas*), la pierna del sayón que le propinó una patada; el aguamanil, la jofaina y el paño del Lavatorio de manos de Pilato, la cuerda con la que Cristo fue atado a la columna, la cortina del Templo, la Santa Faz en el lienzo de la Verónica, los dados con los que se echaron a suertes los vestidos de Cristo, el paño de pureza, el martillo, la escalera y las tenazas. Durante los siglos XIV y XV, los *arma Christi* adoptaron un carácter tanto heráldico como escatológico. Se convirtieron entonces en emblemas de la victoria terrenal y espiritual de Cristo, recibiendo el nombre de *Scutum Salvationes*, es decir, “Escudo de Salvación”.

El tema iconográfico de los *arma Christi* fue difundido más allá del siglo XVI, no solo por Europa, sino también por América, gracias a la xilografía. En los conventos de Nueva España, la devoción por los *arma Christi* habría sido introducida por los primeros doce franciscanos, siendo representados, en un primer momento, en la plumería, especialmente, en mitras episcopales y crucifijos populares, y, posteriormente, en pintura mural y cruces atriales.

Selección de obras

1. *Arma Christi*, ca. 1330-1340. Díptico devocional, Victoria & Albert Museum.
2. *Varón de dolores con arma Christi y donante*, ca- 1450. Retablo de Boulbon, Museo del Louvre.
3. *Misa de San Gregorio*. ca. 1440-1451. Libro de Horas de Felipe el Calvo, Ms. 3-1954, fol. 253v, The Fitzwilliam Museum.
4. Egas Cueman (atrib.), *Escultura funeraria del obispo Lope de Barrientos*, ca. 1454. Museo de las Ferias, Medina del Campo.
5. *Armas heráldicas de Cristo*, ca. 1447-1455. Hyghalmen Roll, College of Arms, Londres.
6. Master E.S., *Varón de Dolores rodeado de ángeles que portan los Arma Christi*, ca. 1460. Kupferstichkaninett, Dresde.
7. *Armas de la Pasión y Resurrección*, ca. 1480-1485. Libro de Horas, Harley 2999, fol. 61v, British Library.
8. *Las cinco llagas con los símbolos de la Pasión*, ca. 1490. National Gallery of Art, Washington.
9. *Casulla de Pedro González de Mendoza* (1428-1495). Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Valladolid.
10. *Cruz atrial con Arma Christi*, 1764. Antiguo convento de Santa Ana, Tzintzuntzan, Michoacán.

Bibliografía

BYNUM, Carolyne Walker (2002): "Violent Imagery in Late Medieval Piety", *Bulletin of the German Historical Institute*, nº 30, pp. 3-36. https://www.ghi-dc.org/fileadmin/user_upload/GHI_Washington/Events_Conferences/Annual/2001/3.pdf

BYNUM, Carolyne Walker (2007): *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. University Pennsylvania Press, Philadelphia.

CARTER, Charles (1956/1957): "The Arma Christi in Scotland", *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, nº 90, pp. 116-129.

COOPER, Lisa H. y DENNY-BROWN, Andrea (eds.) (2014): *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of 'O Vernicle'*. Ashgate, Farnham-Burlington.

EDSALL, Mary Agnes (2014): "Arma Christi Rolls or Textual Amulets? The Narrow Roll Format Manuscripts of «O Vernicle»", *Magic, Ritual, and Witchcraft*, pp. 178-209.

FRANCO MATA, Ángela (1999): "Flandes y Burgos: iconografía pasional, liturgia y devociones", *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 219, pp. 307-338. http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/2103/1/0211-8998_n219_p307-337.pdf

FRANCO LLOPIS, Borja y HAMANN, Byron Ellsworth (2013): "Un curioso caso de destrucción de estampas en Valencia: Diego de Sevilla y las insignias de la Pasión". En CRUSELLES GÓMEZ, José María (coord.), *En el primer siglo de la Inquisición española. Fuentes documentales, procedimientos de análisis, experiencias de investigación*. Universitat de València, Valencia, pp. 349-368.

HAMBURGER, Jeffrey (1998): *The Visual and the Visionary. Arts and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Zone Books, Nueva York.

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2009): "Sobre *arma Christi* y tentenublos. Antecedentes de la iconografía de la cruz". En *El Árbol de la Cruz. Las cofradías de la Vera Cruz. Historia, iconografía, antropología y patrimonio*. Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora, pp. 15-41.

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2009): "Sobre *arma Christi*, mayas y nubes. Antecedentes de la iconografía de la cruz: una cierta mirada antropológica". En CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés (coord.): *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera-Cruz*. Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora, Zamora, pp. 173-206.

LARA, Jaime (1996): "El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 69, pp. 5-40.
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1777/1764>

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Armand Colin, París.

MIRAVALLS, Luis (1997): "Los «Arma Christi» en los crucifijos populares", *Revista de Folklore*, nº 204, pp. 197-200. <http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf204.pdf>

RÉAU, Louis (2008): *Iconografía del Arte Cristiano. T.1. Iconografía de la Biblia. Vol. 2. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2007): *La justicia del Más Allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*. Universitat de València, Valencia.

ROBBINS, Rossell Hope (1939): "The 'Arma Christi' Rolls", *The Modern Language Review*, nº 34, pp. 415-421.

SAPORITI, Laura (2010): "Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi", *Ricerche di S/Confine*, vol. 1, nº 1, pp. 3-34.
<http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/1400/1/SAPORITI-potere.pdf>

SCHILLER, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art. Volume 2. The Passion of Jesus Christ*. Lund Humphries London, Londres.

SEBASTIÁN, Santiago (1990): "Los «Arma Christi» y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI". En *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América, actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, 1989*. Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 265-272.

Ascensión de Alejandro

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Autora: Laura RODRÍGUEZ PEINADO lrpeinado@ghis.ucm.es

Palabras clave: soberbia; vanidad; arrogancia; inteligencia.

Fecha de realización de la entrada: 2016



Tapiz de la historia de Alejandro, ascensión, talleres de Tournai, ca. 1475, Palazzo Doria, Génova.

Selección de obras

1. *La ascensión de Alejandro*, relieve en mármol, siglo XII, Basílica de San Marcos, Venecia, lado septentrional.
2. *La ascensión de Alejandro*, caja de marfil, 1^o ½ s. X, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
3. *La ascensión de Alejandro*, capitel, siglo XII, Iglesia de San Andrés, Revilla del Collazos, Palencia.
4. *La ascensión de Alejandro*, mosaico pavimental, 1163-1165, Catedral de Otranto.
5. *La ascensión de Alejandro*, bordado alemán, siglo X, Mainfränkisches Museum, Würzburg.
6. *La ascensión de Alejandro*, tímpano, siglo XII, Santa Maria della Strada, Matrice (Italia).
7. *La ascensión de Alejandro*, siglo IX, fíbula de Alfredo el Grande, Ashmolean Museum, Oxford.
8. *La ascensión de Alejandro*, diadema real, siglo XI-XII, Museo Nacional, Kiev.
9. *La ascensión de Alejandro*, esmalte del Valle del Mosa, ca. 1160, Victoria & Albert Museum, Londres.
10. *Historia de Alejandro*, tapiz de talleres de Tournai, ca. 1475, Palazzo Doria, Génova.
11. *La ascensión de Alejandro*, Talbot Shrewsbury book, 1444-1445, British Library, Londres, Royal 15 E VI, fol. 20v.
12. *La ascensión de Alejandro*, misericordia de coro, siglo XIV, catedral de Chester.

Bibliografía

BARBE, Françoise; STAGNO, Laura ; VILLARI, Elisabetta (eds.) (2013): *L'Histoire d'Alexandre dans les tapisseries au XV^e siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés. La tenture d'Alexandre de la collection Doria Pamphilj à Gênes*, Turnhout, Brepols.

CENTANNI, Monica (2009): "Il lungo volo di Alessandro", *Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale*, 76. Disponible en línea: http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1991

ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1987): "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Asensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español". En: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (eds.): *Originalidad, modelo y copia en el arte español medieval*, Vº Congrés espanyol d'història de l'art, (Barcelona, 29 octubre – 3 novembre 1984), Vol. I, pp. 49-64.

FRUGONI, Chiara (1973): *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*. Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

FRUGONI, Chiara (1978): *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo*. La Nuova Italia, Florencia.

FRUGONI, Chiara (1995): "La fortuna di Alessandro nel Medioevo". En: DI VITA, Antonino; ALFANO, Carla (eds.): *Alessandro Magno. Storia e mito* (catálogo exposición Palazzo Ruspoli, 21 diciembre 1995 - 21 mayo 1996). Roma, Fondazione Memmo Leonardo Arte, pp. 161-173.

GRABAR, André (1968): "Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie". En: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Vol. 1, París, Collège de France, pp. 291-96.

LECHITSKAYA, Olga (2013): "Tabula with the ascension of Alexander-Dionysus in the Pushkin State Museum of Fine Arts". En: DE MOOR, Antoine; FLUCK, Cécilia; LINSCHIED, Petra (eds.): *Drawing the threads together. Textiles and footwear of the 1st millennium AD from Egypt*, Tiel, Lannoo, pp. 176-193.

MILLET, Gabriel (1923) : "L'ascension d'Alexandre", *Syria*, IV, pp. 85-133.

MUTTI, Claudio (2008): "L'ascensione di Alessandro". En: Carlo SACCONI, Carlo (ed.), *Alessandro/Dhû l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 131-139.

Representations of the fantastical adventures of Alexander the Great in romanesque and pre-romanesque art. A series of papers from different sources with added notes and illustrations. Disponible en línea: <http://www.green-man-of-cercles.org/articles/alexander.pdf>

SCHMIDT, Victor Michael (1995): *A Legend and its Image. The aerial flight of Alexander the Great in medieval art*. Groningen, Egbert Forsten.

SETTIS-FRUGONI, Chiara (1973): *Historia Alexandri elevate per grifos ad aerem*, Roma, Istituto di storia italiana nel medioevo.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, pp. 45-65. Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-GRIFO.%20Noelia%20Silva%20Santa-Cruz.pdf>

Resumen

La figura de Alejandro estuvo siempre viva en el imaginario colectivo, su memoria fue perpetuada como la del gran héroe que construyó un gran imperio y su vida fue ya recopilada y narrada en el siglo III por Pseudo-Calístenes en una magna obra de 10 volúmenes que a partir de entonces fue continuamente revisada y ampliada, así como traducida del griego original al latín y posteriormente a diferentes idiomas europeos y del cercano Oriente. Las versiones medievales de la *Historia de Alejandro* no faltaron en las bibliotecas de los príncipes, apreciándose su imagen como la del paladín a imitar, con bellos ejemplares en los que se ilustraron sus diferentes hazañas. En estos romances se exaltaban sus virtudes como la valentía y la generosidad, pero también su curiosidad y sagacidad por su deseo de alcanzar el conocimiento y la inmortalidad, lo que le hizo traspasar los límites inexplorados por el hombre como volar para conocer el confín de la tierra o descender a las profundidades marinas para conocer sus fondos.

Entre los hechos que protagoniza el héroe, la escena de su ascensión gozó de gran difusión en Oriente y Occidente. La historia relata su deseo de conocer el confín del mundo en su avance por Oriente tras penetrar en un lugar oscuro donde unos pájaros con cara humana le dicen que no le está permitido entrar en la Tierra de las Bienaventuranzas, por lo que decide utilizar una estrategia consistente en apresar dos grifos a los que ordena no dar de comer en tres días y uncirlos a un yugo para que le ascendiesen metido en un cesto. Como las bestias estaban hambrientas, el rey llevaba en la punta de una lanza como cebo hígado de caballo para que los animales echasen a volar intentando atrapar su presa. En el Pseudo-Calístenes (II, 41) no puede completar su hazaña porque es detenido por un ser alado, sin embargo, en el *Libro de Alexandre* (2496d) la expedición aérea tiene éxito y puede vislumbrar y describir los tres continentes conocidos.

Plásticamente la escena deriva del tema de los triunfos y apoteosis de los dioses y emperadores, aunque su origen se puede fijar en las composiciones simétricas del arte de las primeras civilizaciones. Se resuelve con la representación frontal del personaje metido en una cesta y los animales dispuestos a ambos lados. El rey porta en ambas manos una lanza con un cebo al que se vuelven los animales que así inician su ascensión para alcanzar su ansiado manjar. Alejandro siempre viste indumentaria regia y está tocado por una corona o distinguido con las insignias imperiales. Si bien en la mayoría de las representaciones los animales que ayudan al héroe en su ascensión son grifos, en alguna ocasión se sustituyen por grandes pájaros, como en el bordado alemán del Mainfränkisches Museum de Würzburg.

La historia gozó de gran fortuna en el ámbito bizantino y en los reinos occidentales, pero su significado no será el mismo en Oriente y Occidente y, asimismo, variará según el contexto y el tipo de obra en el que se incluye la imagen. Por tanto, la figura del macedonio en su aventura de la ascensión al cielo es ambigua, ya que podía encarnar lo positivo como potencia protectora del mal si atendemos al valor que muestra el rey en esta hazaña, o lo negativo como ejemplo del pecado de la soberbia, el orgullo y la osadía, pudiéndose interpretar como vicios asociados a los monarcas y las clases poderosas.

En el ámbito bizantino fue un mito popular con un significado positivo como prototipo de la glorificación y apoteosis imperial, adquiriendo su imagen tintes mesiánicos, sobre todo en objetos de lujo donde se ponderaban las virtudes del gobernante, pero también fue habitual su significado positivo en ámbitos más populares, donde era una alegoría del alma y de la aspiración del hombre a la salvación en un estricto sentido religioso, mientras en el ámbito secular alegorizaba la fuerza o el poder en su máxima expresión y la inteligencia.

Sin embargo, en Occidente tuvo un significado ambiguo. En los contextos religiosos, la ascensión profana del rey tenía una valoración moral negativa y suponía un recuerdo al fiel para vencer la soberbia, la *hybris* de la tradición clásica, porque el gesto del macedonio fue temerario y era un perfecto *exemplum superbiae*, como también lo eran escenas que podían completar el mensaje iconográfico como la Torre de Babel, el vuelo de Simón el Mago y el Pecado Original de Adán y Eva, temas junto a los que aparece en los mosaicos pavimentales de la catedral de Otranto (expulsión de Adán y Eva del jardín de Edén, la historia de Caín y Abel, la construcción de la Torre de Babel, Noé y el arca, Sansón y el profeta Jonás).

La ascensión de Alejandro supone un ansia por parte del hombre por alcanzar el límite de sus posibilidades y una manifestación de la vanidad, por eso su mensaje se inscribe dentro de la tradición cristiana de los comentarios bíblicos que consideraban al rey un precursor del Anticristo y la encarnación del diablo. El macedonio es presentado como el paradigma de la arrogancia y la soberbia por querer entender las cosas divinas, por eso esta historia se incluía en los sermones como advertencia ejemplificante, sentido que parecen tener los capiteles donde se plasma esta representación, porque su gobierno y dominio sobre las bestias era

reprobable a los ojos de la Iglesia, que advertía de su soberbia desahogada que le llevó a su perdición para la vida ultraterrena. El tema de la ascensión de Alejandro es claramente identificable en capiteles como el de la iglesia de San Andrés de Revilla del Collazos (Palencia), pero en otros casos se ha dado la misma interpretación a aquellos en los que una figura masculina somete a unas bestias agarrándolas del cuello o atándolas con sogas, estando más acordes con el tema del "señor de los animales", alegoría de la razón humana sometiendo la irracionalidad, que en clave cristiana es un sometimiento no por el poder físico, sino por el poder espiritual que proviene de Dios. Sin embargo, como los grifos eran considerados animales feroces, el hecho de que Alejandro lograra domesticarlos pudo haber aumentado el interés de este episodio en el que Alejandro tiene algo de "señor de los animales".

Pero la imagen del vuelo también puede ser interpretada como la expresión de un anhelo por el cielo y por lo tanto como una referencia a la dicha celestial disfrutada por los fieles en el Más Allá, y así se puede ver en tímpanos y en la decoración de portadas, como en Santa Maria della Strada en Matrice (Italia), donde la figura de Alejandro, como una profética anticipación de la resurrección de Cristo, es la imagen de la aspiración del alma a entrar en la Jerusalén celeste, por eso en la arquivolta se representa el cordero apocalíptico. En este sentido, también podía estar presente en contextos funerarios donde la apoteosis del personaje, ligada a las apoteosis imperiales, supone la exaltación del difunto y los grifos son considerados animales apotropaicos, protectores y guardianes que actúan como vigilantes y custodios del alma otorgándoseles un papel de psicopompos al conducir el alma de los bienaventurados en su camino al Más Allá, como portaban a los emperadores en su apoteosis y glorificaciones y a Alejandro en su hazaña.

En los objetos suntuarios esta escena supone la exaltación del príncipe, porque la exaltación es símbolo de la búsqueda de la sabiduría, y así se debe entender en las ilustraciones de libros, sedas, joyas como la fíbula de Alfredo el Grande (Ashmolean Museum, Oxford, siglo IX), o tapices como el encargado por Carlos el Temerario, duque de Borgoña, a los talleres de Tournai (Palazzo Doria, Génova, ca. 1475).

Fue una escena muy difundida en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra. En la Península Ibérica a menudo su interpretación se confunde con el señor de los animales.

Astrónomo

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

Autora: Azucena Hernández Pérez; azucena.hernandezperez@gmail.com

Palabras clave: astrónomo, astrolabio, cuadrante, esfera armilar, Ptolomeo.

Fecha de realización de la entrada: 2017



Astrónomos en la cima del monte Athos observando las estrellas con astrolabios y cuadrantes. *Libro de las Maravillas del Mundo* de Jean de Mandeville, 1410. British Library Ms. Bl. Add. 24189, f. 15r.

Selección de obras de arte

- Astrónomo con astrolabio. Ilustración de *Philosophia mundi* de William de Conches (1100-1150). Bodleian Library Oxford, Ms. Bodl.614, f. 35r.
- Abraham con astrolabio y compás en sus manos. Ilustración de *Genealogía Bíblica* realizada en el scriptorium de la Abadía de Saint Germain des Prés en París en 1031-1060. Biblioteca Nacional Francesa, Ms. Lat. 12117, f.106r.
- Astrólogo con un astrolabio. *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis* de Petrus de Ebulo (1195-1196). Burgerbibliothek de Berna, Codex 120 II, f. 97r.
- Astrónomo con astrolabio. Inicial historiada del prólogo del segundo *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, ca. 1270. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. h-I-15, f. 94r.
- Astrónomo con un astrolabio. *Maqāmāt* de Abū Muḥammad al-Qāsim al-Ḥarīrī (1054-1122). Copia de 634H/1236-1237. Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Arabe 5847, f.122v.
- Aristóteles con un astrolabio enseñando a sus discípulos. Ilustración del *Kitāb mujtar al-hikam wa-mahasin al kilam* (Libro de la selección de las palabras sabias y hermosas) de Abu al-Wafa al-Mubašir ibn Fatik. Siglo XIII. Biblioteca del Palacio Topkapi, Ms. Ahmed III 3206.
- Astrónomo docente con una esfera armilar. *Tractatus de Sphaera mundi*. Joannes de Sacrobosco, ca. 1292. British Library Ms Harley 3647, f. 22r.
- Astrónomo hebreo con un astrolabio. *Guía de los Perplejos* de Maimónides (1190). Copia en hebreo de Levi ben Isaac de Salamanca realizada en Barcelona en 1348. Kongelige Bibliotek de Copenhague, Ms. Hebr.37, f. 114r.

- Astrónomo con cuadrante. Bajorrelieve de Andrea Pisano en el lado sur del campanile del duomo de Florencia, 1343-1348.
- Astrónomos con astrolabios en una clase de astronomía en Šīrāz, ca. 1410. Biblioteca de la Universidad de Estambul, Ms. Persian F.1418, f. 1v.
- Astrónomos en la cima del monte Athos observando las estrellas con astrolabios y cuadrantes. *Libro de las Maravillas del Mundo* de Jean de Mandeville, 1410. British Library Ms. Bl. Add. 24189, f. 15r.
- El astrónomo Ptolomeo con un astrolabio. *Geografía de Ptolomeo*. 1453. Venecia_Biblioteca Nazionale Marciana, Ms Gr Z 388 f 6v.
- Ptolomeo con un astrolabio. *Geografía de Ptolomeo*. Florencia ca. 1476-1480. Biblioteca Nacional Francesa Ms. Lat. 8834, f. 2r.
- El astrónomo Abrachis (Hiparco de Nicea) en el *Tapiz del Astrolabio*. Talleres de Tournai. ca. 1450-1500. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo, n.º inv. 1533.
- Astrónomo con astrolabio en el cáliz de las Artes Liberales de Milán. Relieve en marfil. Taller alemán, ca. 1440. Museo del Duomo de Milán.
- Los astrónomos Ptolomeo y Regiomontano con un cuadrante y un astrolabio respectivamente. *Liber Chronicarum* de Herman Schedel, Núremberg, 1493, pp. 114 y 255.

Bibliografía

BORRELLI, Arianna (2008), *Aspects of the Astrolabe. 'Architectonica ratio' in tenth and eleventh-century Europe*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA (1998), *Stromata*. Introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Ciudad Nueva. Volumen VI, Capítulo 4.

DORCE, Carlos (2006), *Ptolomeo. El astrónomo de los círculos*, Madrid, Ed. Nívola.

PITA ANDRADE, José Manuel (1967), "El tapiz del astrolabio", *Los tesoros de España desde Altamira a los Reyes Católicos*, Ginebra, Ed. Albert Skira, pp. 230-231.

RODRÍGUEZ TEMPERLEY, M^a Mercedes (2005), *Juan de Mandevilla. Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*. Buenos Aires, Secrit.

SALIBA, George (1996), "Arabic Science and the Greek Legacy" en *From Bagdad to Barcelona. Studies in the Islamic Exact Sciences in Honour of Prof. Juan Vernet. Vol II*, Barcelona, Instituto Millás Vallicrosa de Historia de la Ciencia Árabe, pp. 19-37.

SCHWARZ, Michael (2002), *Maimonides' Guide of the Perplexed*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2 vols.

THORNDIKE, Lynn (1995), "The True Place of Astrology in the History of Science", *Isis*, n.º 46, pp. 273-278.

SPENCER, Eleanor P. (1963), "L'Horloge de Sapience. Bruxelles. Bibliothèque royale, Ms.IV.III", *Scriptorium*, n.º 17, pp. 277-299.

VAN CLEEMPOEL, Koenraad (2005), "Representations of Astrolabes in Western Art", *Astrolabes at Greenwich. A catalogue of the Astrolabes in the National Maritime Museum*, Oxford, Oxford University Press, pp. 99-111.

Abstract

The astronomer is depicted in the Middle Ages as a man standing up or seated, dressed in an elegant but not luxurious way and holding a scientific instrument in his hand, the most common ones the astrolabes, the quadrants and the armillary spheres. The medieval scholars and the elites knew all these instruments.

The list of artworks listed herein excludes the representation of women with an astronomical instrument in their hands because they did not mean to depict a lady astronomer but the astronomy, one of the four Liberal Arts of the *Quadrivium*. Nor have they been included the depictions of rooms decorated with astronomical instruments occupied with a saint, a monk or any other male figure because the artist did not mean to depict an astronomer but to highlight the knowledge of the room owner.

Nearly all the artworks are manuscript illustrations where the astronomer is depicted either on his own or participating in a collective activity such as the observation of the celestial vault, the dialogue with other scholars or the teaching. Specific historical astronomers such as Hiparco de Nicea, Ptolomeo or Regiomontanus are clearly identified in some of the artworks.

Resumen

La representación del astrónomo se articula en torno a una figura masculina, en pie o sedente, vestida a la época con sencilla elegancia, que lleva en su mano un instrumento científico de uso astronómico. Los instrumentos más representados en manos de astrónomos durante el periodo medieval fueron el astrolabio, el cuadrante y, en menos casos, la esfera armilar, todos ellos presentes en los entornos del saber de esa época.

Es el momento de indicar que en la Edad Media, los términos "astrónomo" y "astrólogo" no tenían los significados que tienen hoy y ambos se referían a los estudiosos de las ciencias de las estrellas. En algunos textos y documentos se perciben matices en el uso de uno u otro término pero en ningún caso afectan a la unicidad de la iconografía del astrónomo/astrólogo.

En los casos en que un instrumento astronómico se representa en un espacio arquitectónico, bien en una alacena, sobre una mesa o colgado de la pared, normalmente en compañía de libros y otros objetos relacionados con la ciencia, no se puede concluir que el individuo que pueda estar allí presente sea astrónomo. En esos casos se trata únicamente de resaltar la erudición del personaje representado que suele ser San Jerónimo, San Agustín o un monje anónimo. Es necesario, por tanto que el instrumento esté en la mano del astrónomo y preferiblemente en actitud de estar siendo usado para que podamos atribuir a su poseedor la identidad de astrónomo.

La representación de una figura femenina sujetando en su mano un instrumento astronómico no debe entenderse como la imagen de una astrónoma sino como la iconografía habitual de la astronomía, una de las cuatro artes liberales que conformaban el *Quadrivium*. Por tanto se ha excluido esta iconografía de la selección de obras por referirse a una ciencia y no a un individuo.

Aunque la astronomía se desarrolló en las culturas babilónica, egipcia, griega y romana, no nos han llegado representaciones artísticas que permitan establecer que un determinado personaje es un astrónomo aunque aparezcan figuras en las representaciones de la bóveda celeste. El teólogo Clemente de Alejandría (m. ca. 216) relata en el libro VI de su obra *Stromata* que los astrólogos egipcios participaban en las procesiones que iniciaban las celebraciones sagradas llevando en su mano un reloj y una palma que eran los símbolos de la astrología y en su boca los cuatro libros de astrología de Hermes. No nos ha llegado ninguna imagen del arte egipcio con un personaje representado de esta manera.

Los personajes históricos de los que al menos nos ha llegado una representación como astrónomos en el periodo medieval son:

- - Abraham: considerado por los judíos como el primer astrónomo porque Dios le dijo que su descendencia sería mayor que las estrellas del cielo. Nos han llegado algunas ilustraciones en Biblias que lo representan con un astrolabio en la mano.
 - Hiparco de Nicea: matemático y astrónomo griego del s. II a.C que formuló la base matemática necesaria para la construcción de los astrolabios y los cuadrantes. Un error en la traducción de su nombre del griego al árabe, posteriormente consolidado en la traducción al latín, hizo que se le conociera en la Edad Media como "Abrachis" o "Abractus" y así se le nombra en algunas de sus representaciones.
 - Claudio Ptolomeo: astrónomo alejandrino (100-170) autor del *Almagesto* la primera obra que se puede considerar un tratado de astronomía y que fue conocida y difundida en la Edad Media. El apellido "Ptolomeo" fue confundido por varios autores medievales con la dinastía egipcia de los "Ptolomeos" y por eso se representa a veces al astrónomo con vestimentas regias y coronado, aunque siempre con un instrumento astronómico en su mano.
 - Regiomontanus: nombre con el que se conoció al astrónomo y matemático alemán Johann Müller (1436-1476) autor de muchas obras y constructor de instrumentos científicos.

La iconografía del astrónomo en la Edad Media se localiza en la producción libraria de forma casi exclusiva, en ilustraciones de libros de ciencia o afines a lo científico. La encontramos en las tres culturas medievales: la cristiana, la islámica y la hebrea. El astrónomo se representa tanto en ilustraciones a toda página como en letras historiadas, solo o en escenas narrativas, compartiendo espacio con otros personajes. Excepcionalmente se encuentran algunas representaciones de astrónomos en relieves, siempre vinculados al arte liberal de la astronomía. Otra singularidad es la presencia del "astrónomo" Abraham en algunas biblias, tal como se ha indicado anteriormente. En cronologías posteriores como el renacimiento y el barroco se representan ya astrónomos tanto en pintura al fresco como al óleo.

La figura del astrónomo puede aparecer aislada o formando parte de una composición más compleja, por ejemplo como profesor en un ambiente docente o junto a otros astrónomos o intelectuales. En cuanto a la gestualidad, el astrónomo orienta su atención al instrumento que porta y, si aparece en compañía de otros, suelen estar observando la bóveda celeste o debatiendo con sus colegas y consultando algún libro.

Atlante

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

Autor: Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA, fagarcia@ucm.es

Palabras clave: Atlas; telamón; caríatide; vencido; condenado; estilóforo; parteluz

Fecha de realización de la entrada: 2016



Parteluz de la portada occidental de Sainte-Marie d'Oloron (Francia), primer tercio del siglo XII [Foto: Fco. de Asís García]

Selección de obras de arte

1. Atlas Farnesio, siglo II. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Campodimonte, inv. MANN 6374.
2. Sátiros como atlantes, ¿siglo II? París, Musée du Louvre, inv. MR 183-186.
3. Figuras en estuco bajo la cúpula de entrada a los baños de Jirbat-al-Mafyar (Territorios Palestinos), segundo cuarto del siglo VIII. Jerusalén, The Rockefeller Museum.
4. Ángeles tenantes. Mosaico de la bóveda de la capilla de San Zenone en Santa Prassede, Roma (Italia), c. 817-824.
5. Tellus sosteniendo el trono de Otón III. *Evangelionario de Liuthar*, Reichenau (Alemania), c. 1000. Aquisgrán, Domschatz, Ms. 33, fol. 16r.
6. Base de la cátedra del obispo Elia, San Nicola de Bari (Italia), c. 1098.
7. Tablas de cánones. *Biblia de Saint-Aubin d'Angers* (Francia), c. 1100. Angers, Bibliothèque municipale, Ms. 4, fols. 205r, 206v, 207r, 207v.
8. Tablas de cánones. *Segunda Biblia de Saint-Martial de Limoges*, Limoges (Francia), c. 1100. París, BnF, Ms. Lat. 8, fols. 166r, 166v, 167v, 169r, 170v, 171r, 171v.

9. Duomo de Módena (Italia), atlantes sosteniendo la *Maiestas Domini* en la portada occidental (inicios del siglo XII) y las jambas de la *Porta della Pescheria* (c. 1125-1135).
10. *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Oviedo (España), primer cuarto del siglo XII. Oviedo, Archivo Capítular, Ms. 1, fols. 8v, 32v y 53v.
11. Parteluz de la portada occidental de Sainte-Marie d'Oloron (Francia), primer tercio del siglo XII.
12. Segunda arquivolta de la portada meridional de Saint-Pierre d'Aulnay (Francia), c. 1120.
13. *Protiri* laterales de la fachada occidental del duomo de Piacenza (Italia), segundo cuarto del siglo XII.
14. Atlante. San Baudelio de Berlanga (Soria, España), decoración mural de la cubierta de la bóveda, c. 1129-1134.
15. Parteluz de la portada meridional de Saint-Pierre de Beaulieu (Francia), c. 1130-1140.
16. Soportes de la tumba de Roger II en la catedral de Palermo (Italia), segunda mitad del siglo XII.
17. Atlante. Frente occidental del cenotafio de San Vicente de Ávila (España), c. 1170-1180.
18. Figuras en posición de atlante en el arco triunfal de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia, España), finales del siglo XII-principios del siglo XIII.
19. Capitel del pilar septentrional del arco triunfal de la catedral de Lérida (España), primer tercio del siglo XIII.
20. Consola procedente del área del brazo sur del transepto de la catedral de Estrasburgo (Francia), c. 1220. Estrasburgo, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, inv. MOND 5.
21. Zócalo de la portada occidental de la catedral de Trogir (Croacia), 1240.
22. Pinturas murales de la iglesia de San Giacomo de Termeno (Italia), primera mitad del siglo XIII.
23. Giovanni Pisano, púlpitos de Sant'Andrea de Pistoia (Italia), 1297-1301, y del duomo de Pisa (Italia), 1302-1310.
24. Adam Kraft, tabernáculo de la iglesia de San Lorenzo de Nürnberg (Alemania), 1493-1496.

Resumen

La figura del atlante toma su nombre y fundamento iconográfico de Atlas, uno de los titanes rebeldes contra Zeus en la mitología grecolatina, castigado a portar a hombros la bóveda celeste. Dicho personaje interviene asimismo en el trabajo hercúleo del jardín de las Hespérides. En la cultura artística se denomina atlantes o telamones a las figuras antropomorfas masculinas que sirven de elemento sustentante en composiciones arquitectónicas –e incluso figurativas–, reservándose el apelativo de cariátides a su variante femenina. Si bien el uso de figuras humanas como soporte edilicio cuenta con ejemplos desde la remota Antigüedad, su codificación en la literatura artística vino de la mano de Vitruvio (*De architectura*, I, 1, 5-6), quien, recordando el origen de las cariátides como figuras que inmortalizaron a las matronas cautivas de Caria, mencionó el "pórtico pérsico" erigido por los espartanos tras su victoria en Platea, cuya cubierta era sostenida por estatuas que representaban a los prisioneros persas ataviados como bárbaros. En su afán etimológico, al referirse más adelante a los telamones como figuras masculinas sustentantes (I, 7, 6), señala que en griego son denominados atlantes y remite en su discurso al personaje mítico de Atlas como sostén y conocedor del universo.

La revitalización y amplia extensión de la imagen del atlante en la Edad Moderna propiciada por la mirada anticuaria del Renacimiento no ha de hacer olvidar la vigencia de esta figura en la Edad Media, conocida y empleada en diversos medios y contextos. La caracterización medieval del personaje es variada y su reconocimiento estriba fundamentalmente en su función sustentante, al margen de la identidad del personaje que la cumple. En este sentido, oscila entre la posición erguida, agachada o sedente, así como entre la desnudez y atavíos diversos. Habitualmente alza los brazos para recibir el peso real o simbólico de aquel elemento que sujeta, o bien hunde su cabeza entre los hombros con idéntico fin, extendiendo o plegando sus brazos, o apoyándolos en sus rodillas y piernas flexionadas, en ocasiones recibiendo directamente el peso sobre su espalda. Tanto en contextos arquitectónicos como en composiciones figurativas aparece sosteniendo el peso de cimacios, nervios o cornisas –a modo basamento o fuste humano, o inserto en capiteles o modillones–, con función estilófora, como sostén de mobiliario, o como tenante en el sentido más amplio. Con frecuencia hace patente el esfuerzo derivado de su acción mediante expresiones grotescas o de sufrimiento que transmiten el tormento físico y la angustia que experimenta la figura. A este fin contribuyen algunas inscripciones a ella asociadas especialmente en el arte románico. Estas interpelan al espectador describiendo los esfuerzos del atlante y enfatizando el peso soportado, al tiempo que demandan ayuda o conmiseración ante su destino. Con todo, un buen número de atlantes medievales no acusa en su expresión la teórica penalidad de su tarea.

La iconografía medieval vinculó con frecuencia la imagen del atlante a valores punitivos o de sumisión, de ahí que en ocasiones aparezca encadenada. Fue apropiada para ejemplificar castigos, encarnando al pecador o al condenado, y por ello apta para contextos penitenciales o escatológicos con una dimensión moral y ejemplificadora. Asimismo, no perdió su carácter cosmológico –por ejemplo, al asociarse al imaginario celeste–; tampoco sus connotaciones triunfales al verse empleada en la iconografía exaltadora del poder, señalando la humillación del contrario político o espiritual vencido. En los sentidos aludidos tiene cabida la actualización del atlante clásico descrito visualmente como un moro –u otras etnias–, recogiendo la tradición antigua de la figuración del enemigo bárbaro sometido, y como tal se representa al pie de tronos o con función de parteluz en algunos templos. Sin embargo, pese a su carácter generalmente subordinado, las figuras a modo de atlante no necesariamente conllevan una connotación peyorativa o secundaria en el imaginario medieval, especialmente si se consideran sus versiones en términos más amplios. Con función sustentante y en actitud similar se autorretrataron algunos artistas, y en numerosas composiciones las figuras angélicas asumen un rol semejante como apoyo de la bóveda celeste o de imágenes en ella emplazadas.

La figuración del atlante se desarrolla extensamente en la geografía del Occidente medieval, tanto en el ámbito propiamente arquitectónico –gracias al concurso de la escultura monumental y de la decoración mural– como en otros medios figurativos. El arte carolingio y ottoniano recoge los principales sentidos que cobró en la Antigüedad, como mero sustento de elementos constructivos y como figura al servicio de la exaltación áulica, y así lo plasma en las arquitecturas pintadas –como las de las tablas de cánones– y en las imágenes del soberano en la ilustración de manuscritos. La eclosión de la plástica monumental en el románico señala el periodo probablemente más fructífero para la representación artística del atlante, con un éxito particular en ámbito italiano ligado sin duda a la mayor vigencia del legado clásico. La miniatura aquitana y lemosina lo reproduce a partir de los precedentes altomedievales, y desde los ejemplos miniados migra a algunas tallas. Se introduce en numerosos capiteles al tiempo que se revaloriza su figura en marcos arquitectónicos como parteluces y numerosos *protiri* italianos, sin olvidar su emplazamiento en ménsulas y canecillos. El interés por asociar figuración escultórica a las nervaduras de los nuevos sistemas de cubrición propició su integración en estos elementos constructivos, especialmente en el entorno angevino y su proyección. Con todo, no debe confundirse la aparición de atlantes en estos y otros ámbitos con el auge tipológico de la estatua-columna en similar cronología. Elementos del mobiliario litúrgico y ceremonial –pilas bautismales y aguabenditeras, púlpitos, tronos– recurrieron en ocasiones a la figura del atlante como soporte. Asimismo, con la aparición del sistema heráldico algunos emblemas se representaron sostenidos por personajes a modo de atlante en la Baja Edad Media.

Una débil frontera separa la figura del atlante de otras en actitud sustentante o tenante en el arte medieval. El término tiende a ser empleado con amplitud, si bien puede reconocerse con mayor propiedad la imagen del atlante en periodos y entornos especialmente marcados por la impronta de la Antigüedad.

Bibliografía

ADHÉMAR, Jean (1996): *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*. Éditions du CTHS, París. Reedición de la publicación original (1939): The Warburg Institute, Londres.

ANGHEBEN, Marcello (2003): *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*. Brepols, Turnhout.

ARIAS, Paolo Enrico (1958): "Atlante". En: *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 882-884.

BEAULIEU, Michèle; BARON, Françoise (1966): "Les 'cariatides' de la cathédrale de Nevers", *Bulletin Monumental*, vol. 124, nº 4, pp. 363-379. Disponible en línea: http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1966_num_124_4_4657

BEUER-SZLECHTER, H.V. (1965): "Des 'hommes-cariatides' en Irlande", *Bulletin Monumental*, t. CXXIII, nº 3, pp. 209-222. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1965_num_123_3_3933

CARLSSON, Frans (1976): *The Iconology of Tectonics in Romanesque Art*. Am-Tryck, Håssleholm.

DALLI REGOLI, Gietta (1999): "Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stilofofo". En: CADEI, Antonio y otros (eds.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*. Sintesi Informazione, Roma, vol. I, pp. 373-380.

GRABAR, André (1954): "Trônes épiscopaux du XI^{ème} et XII^{ème} siècles en Italie méridionale", *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, vol. 16, pp. 7-52.

GRIÑO, Beatriz de; OLMOS, Ricardo; ARCE, Javier; BALMAEDA, Luis J. (1986): "Atlas". En: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III.1 (Atherion-Eros). Artemis Verlag, Zürich – Múnich, pp. 2-16.

GUARDIA, Milagros (2011): *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Universitat Autònoma de Barcelona y otras, Barcelona y otras.

HÉLIOT, Pierre (1962): "Statues sous les retombées de doubleaux et d'ogives", *Bulletin Monumental*, t. CXX, pp. 121-167.

HERNANDO GARRIDO, José Luis (1995): *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

KENAN-KEDAR, Nurith (1986): "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, año 29, nº 116, pp. 311-330. Disponible en línea: http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1986_num_29_116_2341

LEFÈVRE-PONTALIS, Eugène (1928): "Les bénitiers-cariatides", *Bulletin Monumental*, t. VIII, pp. 185-188.

MEYER, Bella (1986): *La figure de l'atlante dans la sculpture romane*. Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

NIÑÁ JOVÉ, Meritxell (2014): *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*. Tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2 vols.

ONIAN, John (1988): *Bearers of Meaning. The Classical Orders in the Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. Princeton University Press, Princeton.

ORTOLANI, Giorgio (2008): "Vitruvio (I, 1, 5) e la cultura dell'architetto. Cariatidi e telamoni nell'architettura 'imperiale'", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, nueva serie, fasc. 51, pp. 3-16.

PROUST, Évelyne (2004): *La sculpture romane en Bas-Limousin. Un domaine original du grand art languedocien*. Picard, París.

RIEGER, Théodore (1986): "Un atlante gothique inconnu dans l'église Saint-Thomas de Strasbourg", *Cahiers alsaciens d'archéologie et d'histoire*, t. XXIX, pp. 101-114.

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2011): "El atlante en el arte románico. La reinterpretación de una imagen mitológica del poder en la Edad Media". En: *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Profesor Dr. Fernando Galván Freile*. Universidad de León, León, t. II, pp. 457-474.

SALVAN-GUILLOTIN, Marc (1996): "Un groupe de bénitiers romans ornés d'atlantes dans les Hautes-Pyrénées", *Archéologie du Midi médiéval*, vol. 14, nº 1, pp. 175-179. Disponible en línea: http://www.persee.fr/doc/amime_0758-7708_1996_num_14_1_1306

SAUVEL, Tony (1948): "Le chapiteau dans les manuscrits carolingiens", *Bulletin Monumental*, t. CVI, pp. 7-48.

SHAPLEY, John (1915): "The Human Figure as an Architectural Support", *Art and Archaeology*, vol. II, nº 1, pp. 1-9.

TARAGAN, Hana (2003): "Atlas Transformed – Interpreting the 'Supporting' Figures in the Umayyad Palace at Khirbat al Mafjar", *East and West*, vol. 53, pp. 9-29.

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (2012): *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Brepols, Turnhout.

VERZÁR BORNSTEIN, Christine (1988): *Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context*. Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, Parma.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*. CSIC, Madrid.

Báculo episcopal

Ángel PAZOS-LÓPEZ

Autor: Ángel Pazos-López; angelpazos@ucm.es

Palabras clave: liturgia, ornamento, insignia, obispo, autoridad.

Fecha de realización de la entrada: 2016





Santo Domingo de Silos entronizado como obispo con su báculo, 1474-1477 (Museo del Prado)

Selección de obras de arte

- Remate de báculo con el Espíritu Santo, h. 1125 (Musée de Cluny).
- Remate de báculo con San Miguel matando a un Dragón. Limoges, h. 1230-1240 (Museo Nacional de Arte de Cataluña).
- Remate de báculo con Agnus Dei, s. XIII (Musée du Louvre).
- Bendición del altar de la primera iglesia de Saint Denis, Vida de Saint Denis, Ms. Fr.2092, fol.75v, h. 1317 (BNF).
- Diego Gelmírez con el báculo con forma de tau, Tumbo de Toxosoutos, fol. 2v, s. XIII (Archivo Histórico Nacional, Madrid).
- Donaciano de Reims con báculo en forma de cruz, Virgen del canónigo Van der Paele, Jan van Eyck, h. 1436 (Groeningemuseum).
- Santo Domingo de Silos entronizado como obispo con su báculo, 1474-1477 (Museo del Prado)
- Bendición de una campana, Pontifical MS M.347, fol. 205v, h. 1485 (The Morgan Library).
- Alabastro con Santo Tomás Becket entronizado como arzobispo de Canterbury, tomando posesión del báculo pastoral, s. XV (Victoria & Albert Museum).
- Remate de báculo, llamado "de San Julián", h. 1200 (Museo Diocesano de Artes Suntuarias, Cuenca).
- Remate de báculo abacial. Limoges, h. 1200 (Museo Lázaro Galdiano)
- Remate del báculo de Benedicto XIII. Aviñón, h. 1342-1352 (Museo Arqueológico Nacional).

Resumen

El báculo (lat. *baculus*) es una insignia episcopal propia de los obispos dentro de los actos litúrgicos y que utilizan también algunos abades o abadesas en la Edad Media. Tiene forma de bastón y sus diversos nombres (férula, pastoral, virga) señalan tanto a su función de soporte al caminar como la del bordón de pastor con el que orientar al ganado, en una clara alusión a la referencia bíblica donde Jesús le dice a Pedro "apacienta mis ovejas" (Jn 21, 17), como innovación a su función apostólica.

El uso del báculo pastoral en occidente se remonta probablemente al siglo IV, por influencia del mundo oriental atribuible en gran medida al cayado de los caminantes, los sabios y los ancianos, actuando también como un elemento de distinción social. En la Península Ibérica, una de las primeras referencias al uso litúrgico del báculo nos la proporciona el IV Concilio de Toledo. El báculo es un símbolo de autoridad: la que detenta el obispo como "pastor de las almas" de los fieles y de sus propios presbíteros, y la que posee el abad de ciertas congregaciones para con sus monjes dentro del monasterio. Algunos alegoristas medievales (Sicardo de Cremona o Hugo de san Viator) relacionan esta insignia con la virtud de la justicia y también con la firmeza que ha de mostrar un obispo en la toma de decisiones y el gobierno de la Iglesia.

La estructura formal de un báculo se compone de dos partes: el fuste y la voluta. A lo largo de la Edad Media encontramos diversas tipologías formales de báculos, pudiendo trazarse una somera historia evolutiva de dicha insignia litúrgica. Así, los báculos altomedievales, por influencia oriental, tenían como fuste simples varas de madera noble tallada, sin grandes adornos en la voluta o bien con remates superiores en forma de cruz o de T (tau), con decoración animalística. En época plenomedieval se utilizan metales nobles ligeros para configurar el fuste, desarrollándose la voluta como soporte de temas iconográficos y decorativos a modo de ejercicio de pericia orfebre. De esta manera, es frecuente encontrar representaciones de báculos que incorporan en el centro de la voluta escenas religiosas (Anunciación, Visitación, Cordero Pascual, motivos angélicos, etc) y también formas apuntadas o arquerías inspiradas en motivos arquitectónicos en paralelo a los que se labran en cálices, píxides y otros vasos litúrgicos góticos.

Iconográficamente se detecta un paralelo entre los báculos medievales conservados en museos o colecciones y los representados en la pintura y miniatura. Al ser una de las insignias episcopales mayores, junto con la mitra, se convierte en un atributo iconográfico de santos abades, obispos y pontífices, permitiendo identificar este rango episcopal dentro de la basta estratificación del clero. Las escenas donde puede aparecer el obispo con báculo suelen incluir todos los retratos episcopales del medievo, la iconografía litúrgica de ceremonias pontificales específicas como la entronización del obispo o su consagración y, en general, cualquier escena ritual, excluyendo las relativas a la celebración de la misa (en las que el obispo debe tener las manos libres para desarrollar los ritos). En lo que respecta a su representación, no ha de confundirse con otros bastones litúrgicos como los cetros de los prestes o cantores, las pérfigas o los fachones de los acólitos, o los indigitadores o punteros de los ceremonieros que, debido a sus formas o usos pueden ser más complejos en su identificación.

Bibliografía

- BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1899-1901): *Le Costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine*. 1-2. Letouzey et Ané, Paris.
- BARRAULT, abad y Arthur MARTIN (1856): "Le bâton pastoral. Étude Archéologique", *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*. Chez-Rusand, Paris.
- BOCK, Franz (1856-1871): *Geschichte der liturgischen Gewänder der Mittelalters*. Henrij & Cohen, Bonn.
- BRAUN, Joseph (1907): *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Herde, Freiburg.
- CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri (1907-1953): *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Vol. 2. Letouzey-Ané, Paris.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle (1979): "Taux et crosses. Bâtons pastoraux", *Trésors des abbayes normandes*. Rouen-Caen.
- GUILLERMO DURANDO (s. XIII): *Rationale divinatorum officiorum*. Edición de DAVRIL, Anselme; THIBODEAU, Timothy M. (1995-2000): *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*. Turnhout: Brepols. Vols. I y III.
- KLAUSER, Theodor (1950): *Der Ursprung der bischöflichen Insignien und Ehrenrecht*. Scherpe-Verlag, Paris.
- MARTIMORT, Aimé-Georges (1984): "Vêtements et insignes liturgiques", *L'Église en prière I, Principes de la liturgie*. Desclées, Paris, pp. 195-203.
- PICCOLO PACI, Sara (2007): *Storia delle vesti liturgiche. Forme, Immagine e funzione*. Àncora, Roma.
- RIGHETTI, Mario (1950): *Manuale di Storia liturgica*, Vol. 1-4. Àncora, Milano.
- ROSSI, Pietro (2003): *Vesti e insegne liturgiche, storia, uso e simbolismo nel rito romano*. Lampi di Stampa, Milano.
- ROHAULT DE FLEURY, Georges (1883-1889): *La Messe, études archéologiques sur ses monuments*. 1-8. Vve Morel, Paris.
- ROULIN, Eugène Augustin (1950): *Vestments and Vesture: A Manual of Liturgical Art*. Newman Press, Westminster.
- SALMON, Pierre (1955): *Étude sur les insignes du pontife dans le rite romain*. Officium Libri Catholici, Roma.
- SICARDO DE CREMONA (s. XIII): *Mitræ, sirve, de officis ecclesiasticis summa*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrología latina*. Garnier, Paris [Vol. 213].
- VOGEL, Cyrille (1986): *Medieval Liturgy. An introduction to the Sources*. The Pastoral Press, Washington.

Cuna de Jesús

Silvia ALFONSO CABRERA

Autora: Silvia Alfonso Cabrera; silviaalfonso@ucm.es

Palabras clave: cuna; devoción; teatro litúrgico; Niño Jesús, infancia.

Fecha de realización de la entrada: 2017.



Repos de Jesús, perteneciente al beguinaje de Lovaina. Madera, policromía, plomo, plata dorada, vitela, seda bordada con perlas, hilo dorado y esmalte. Primera mitad del siglo XV. Museo Metropolitano de Nueva York.

Selección de obras de arte

- Repos de Jesús, perteneciente al beguinaje de Lovaina. Madera, policromía, plomo, plata dorada, vitela, seda bordada con perlas, hilo dorado y esmalte. Primera mitad del siglo XV. Museo Metropolitano de Nueva York.
- Repos de Jesús. Procede de la antigua abadía de Marche-les-Dames Plata dorada. Segunda mitad del siglo XV. Museo de Artes Antiguas de Namur (Bélgica)
- Cuna de Navidad. Atribuida a Jan Borman. En este caso, la cuna sería utilizada para representaciones litúrgicas en el tiempo de Navidad, además de contener reliquias del Niño Jesús. Madera de roble. Ca. 1500. Rijksmuseum, Ámsterdam.
- Repos de Jesús. Atribuida a Jan Borman, Madera de roble y plata. Ca. 1500-1510. Museo de Cluny, París, Francia.
- Cuna del Niño Jesús. Procedente de Colonia. Madera de roble policromada y estuco. Ca. 1340-1350. Museo Schnütgen, Colonia, Alemania.
- Cuna del Niño Jesús. Procedente del Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación en Calabazanos (Palencia). Popularmente conocida como la "Cuna de Isabel la Católica", ya que ha llegado hasta nuestros días la leyenda de que la reina la regaló para la puesta en escena de la pieza teatral "Representación del Nacimiento de Nuestro Señor", escrita en 1471 y teatralizada ese mismo año en dicho convento. La cuna posiblemente se realizó en el siglo XVIII o XIX. Madera, seda, hilos de oro, ropa de cama. Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos, Palencia.

Resumen

Repos de Jesús es el nombre dado a una serie de piezas devocionales de origen centro europeo y fechadas entre comienzos del XIV y la primera década del siglo XVI, que representan la cuna donde descansó el Niño Jesús tras su Nacimiento. Dichas obras son de

pequeño formato y en su interior se depositaría un Niño Jesús tallado normalmente en el mismo material que la propia cuna. La mayoría de las piezas que han llegado hasta nuestros días proceden de Alemania y los Países Bajos, lugares donde surgirá este tema con gran fuerza vinculado a las fundaciones religiosas femeninas como las beguinas, en las cuales se ha documentado la presencia de estas cunas devocionales.

La funcionalidad de estas cunas devocionales-que en ocasiones podían albergar reliquias- es ambigua y las teorías sobre su funcionalidad son diversas. Entre las investigaciones más plausibles, destaca la que mantiene que podrían tratarse de objetos devocionales regalados a las jóvenes novicias al entrar en vida religiosa. De esto modo, mantendrían estas cunas en sus celdas para orar frente a ellas, y a su vez, estos objetos estarían ligados simbólicamente a la idea de la renuncia a la maternidad por parte de estas mujeres.

Por otro lado, otra de las hipótesis con respecto al fin de dichas piezas sería el teatro litúrgico. Estas cunas se mostrarían a los fieles en periodos litúrgicos señalados, como el Nacimiento de Cristo, haciéndose una representación de este acontecimiento acompañado de danzas y cánticos, y en las que podían incluirse canciones de cuna, como la que culmina *La representación del nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique*, fechada en 1476.

El material de estas cunas devocionales es variado, si bien en su mayoría están realizadas en madera de roble, también encontramos ejemplos en plata o plomo. La decoración de estas piezas suele ser muy profusa con numerosos elementos como seda bordada, perlas, cascabeles, policromía, etc.

Bibliografía

BYNUM, Caroline Walker (1991): "The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages, *apud*," In *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, p. 198.

BYNUM, Caroline Walker (2016): "Encounter: Holy Beds." *Gesta* 55, n.º 2 (Otoño 2016). pp. 129–131, fig. 1.

DESTRÉE, Joseph (1894): *Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, *apud* des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles. Brussels: E. Lyon-Claesen Editeur, p. 122, fig. 32.

FORSYTH, William Holmes (1989): "Popular Imagery in a Fifteenth-Century Burgundian Creche." *Metropolitan Museum Journal*, n.º 24 ,pp. 123–24.

IPPEL, Iris (2014): A Christmas Crib as a Meek Heart of the Late Mediaeval Christian. *The Rijksmuseum Bulletin* 62, n.º 4, pp. 331–32, 339.

KAMMEL, Frank Matthias (2003): "Das Christkind in der eignen Stube: private Bilder zum Weihnachtsfest im Spätmittelalter und heute, *apud*, *Im Zeichen des Christkinds: privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, edited by Frank Matthias Kammel. Germanisches Nationalmuseum, p. 37, fig. 1.

KELLER, Peter (1998): *Die Wiege des Christuskinds: ein Haushaltsgerät in Kunst und Kult*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, n.º 7, pp. 9, 88, 90–92, 95–98, 107, 152, 197–98, fig. 17–22.

LEZOTTE, Annetten (2011): "Cradling Power: Female Devotions and Early Netherlandish *Jésueaux*." *Apud*, *Push Me, Pull You: Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Early Renaissance Art*, edited by Sarah Blick, and Laura D. Gelfand. *Studies in Medieval and Reformation Traditions* 156, Vol. 2. Leiden: Brill, pp. 75–77, 80, 82, fig. 3.3.

MAERE, René (1946): "L'Enfant Jesus et la Creche dans l'Iconographie Chretienne." *Bulletin de la societe d'archeologie de Bruxelles*, p. 36, fig. 1.

NIFFLE-ANCIAX, Edmond (1890): "Les repos de Jésus et les berceaux reliquaires." En *Annales de la Société Archéologique de Namur*. Vol. 18. Namur: Société Archéologique de Namur, pp. 441, 471–73.

NIFFLE-ANCIAX, Edmond (1890): *Les repos de Jésus et les berceaux reliquaires*. 1st ed. Namur: Société Archéologique de Namur, pp. 21, 51–53.

VAN MOLLE, Frans (1970): "Un reliquaire louvaniste de 1474 retrouve en Rhen." In *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au professeur Jacques Lavalleye*. Recueil de travaux d'histoire et de philologie, Vol. 45. Louvain: Universidad Católica de Lovaina, p. 322.

Eclipses

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

Autora: Azucena Hernández Pérez; azucena.hernandezperez@gmail.com

Palabras clave: eclipse, sol, luna, Calvario, Pseudo Dionisio Areopagita.

Fecha de realización de la entrada: 2016

Espinario

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

Autor: Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA; fagarcia@ucm.es

Palabras clave: Príapo; Marcolfo; lujuria; calendario; marzo

Fecha de realización de la entrada: 2016



Peana de estatua-columna en la portada occidental de la fachada septentrional del crucero de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220 [Foto: Fco. de Asís García García]

Selección de obras de arte

1. *Espinario*, siglo I a.C. Roma, Musei Capitolini, inv. MC1186.
2. Relieve procedente de San Miguel de Villatuerta (Navarra), último tercio del siglo X. Pamplona, Museo de Navarra, inv. M.N. 148 G.
3. Placa de marfil con la entrada de Cristo en Jerusalén, Constantinopla, finales del siglo X. Berlín, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 1590.
4. *Leccionario*, San Pedro de Salzburgo (Austria), c. 1050. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. G. 44, fol. 2r. Presentación de la Virgen.
5. *Biblia de Saint-Aubin d'Angers* (Francia), c. 1100. Angers, Bibliothèque municipale, Ms. 4, fol. 207r. Tablas de cánones.
6. *Espinaria*. Modillón de la iglesia de Saint-Hilaire de Foussais-Payré (Francia), c. 1115-1130.
7. Tímpano central de la portada occidental de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Francia), segundo cuarto del siglo XII.
8. Dovela de la cuarta arquivolta de la portada occidental de San Salvador de Leire (Navarra, España), segundo cuarto del siglo XII.
9. *Espinario* oprimido por un báculo. Sepulcro de bronce del arzobispo Friedrich von Wettin, 1152, catedral de Magdeburgo (Alemania).
10. Marzo como *espinario*. Mosaico pavimental de la catedral de Otranto (Italia), tercer cuarto del siglo XII.
11. Modillón del muro meridional de la basílica de San Prudencio de Armentia (Álava, España), último tercio del siglo XII.
12. Pila baustismal de Hogrön (Gotland, Suecia), finales del siglo XII.
13. *Marcolfo*. Portada meridional de la catedral de Orense (España), c. 1200.
14. *Marcolfo*. Peana de la estatua-columna de Salomón en la portada occidental de la fachada septentrional del crucero de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.
15. Relieve del exterior del pórtico occidental de la catedral de Viena (Austria), c. 1230-1240.
16. Capitel de las jambas meridionales de la portada occidental de Santa María del Azogue de Betanzos (La Coruña, España), mediados del siglo XIV.

17. Niño Jesús según la pose del espinario. Barnaba da Modena, *Virgen de la leche*, c. 1370. París, Musée du Louvre, inv. R.F. 1968-4.
18. Entrada en Jerusalén. Pinturas murales de la Peribleptos de Mistra (Grecia), finales del siglo XIV.
19. Variantes sobre la imagen del espinario. Pere Sanglada y taller, relieves de los brazales de la sillería de coro de la catedral de Barcelona (España), 1394-1399.
20. Filippo Brunelleschi, *Sacrificio de Isaac*, 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.
21. Jan Gossaert, Estudio del Espinario y otras esculturas, 1509. Leiden, Universiteitsbibliotheek, Prentenkabinet, PK-T-AW 1041.

Bibliografía

ADHÉMAR, Jean (1996): *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*. Éditions du CTHS, París. Reedición de la publicación original (1939): The Warburg Institute, Londres.

BORCHARDT, Paul (1936): "The Sculpture in Front of the Lateran as Described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius", *Journal of Roman Studies*, vol. 26, nº 1, pp. 68-70.

CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Akal, Tres Cantos. Edición original (1989): Cambridge University Press, Cambridge.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1996): *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*. Junta de Castilla y León.

COCKE, Richard (1980): "Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the Reception of the Antique in Renaissance painting", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 43, pp. 21-32.

DALLI REGOLI, Gigetta (2013): "La lunga e intensa vita dello Spinario, fra ellenismo ed età moderna: proposta per una traccia", *Luk*, nº 19, pp. 69-80.

FOSSI, Gloria (1982): "La représentation de l'Antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique: le tireur d'épine". En: BUSCHINGER, Danielle; CRÉPIN, André (eds.): *La représentation de l'antiquité au Moyen Âge*. K.M. Halosar, Viena, pp. 299-324.

HECKSCHER, William S. (1958): "Dornauszieher". En: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. J.B. Metzler, Stuttgart, vol. IV, cols. 289-299. Disponible en línea: <http://www.rdklabor.de/wiki/Dornauszieher>

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2015): "Mala espina: de la estatuaría antigua a la escultura medieval y otros afeites", *Studia Zamorensia*, vol. XIV, pp. 53-78. Disponible en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/studiazamo/article/view/15993/13873>

JEVTIC, Ivana, "Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem. Deux représentations inédites dans des églises serbes", *Cahiers Archéologiques*, 47, pp. 119-126.

LA GALLIC, Maï (2012): *Le tympan de Vézelay. Les peuples de la terre dans la pensée et l'art roman. Traditions iconographiques et littéraires*. Tesis doctoral, Université Rennes 2, 2 vols.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1981): "Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego", En: DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio (ed.): *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio 1979). Ponencias y comunicaciones*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 331-355.

MOURIKI, Doula (1970-1972): "The Theme of the 'Spinario' in Byzantine Art", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, t. 6, pp. 53-66.

PASQUINI, Laura (2008): "Marzo 'spinario' nel mosaico pavimentale di Otranto e nell'iconografia medievale". En: ANGELELLI, Claudia; RINALDI, Federica (eds.): *Atti del XIII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Scripta Manent, Tivoli, pp. 311-322.

PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier (1992): "Una particularidad iconográfica en un menologio románico español. La figuración priápica del mes de febrero en el calendario de Beleña de Sorbe (Guadalajara)". En: *Actas. VIII Congreso Español de Historia del Arte* (Cáceres, 1990). Editora General de Extremadura, Mérida, pp. 103-107.

PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier (1994): "Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa". En: *III Jornadas burgalesas de historia. Burgos en la plena Edad Media*. Asociación Provincial de Libreros de Burgos, Burgos, pp. 729-747.

POZA YAGÜE, Marta (2006): "Espinario". En: BANGO TORVISO, Isidro (dir. cient.): *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición (Pamplona, 2006). Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, vol. II, p. 614.

PRESSOUYRE, Léon (1965): "'Marcius cornator'. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 77, nº 2, pp. 395-473. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1965_num_77_2_7502

SNOW-SMITH, Joanne (1989): "Brunelleschi's competition panel: the Spinario and the sin of heresy", *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, año 113, t. CXIII, nº 1443, pp. 159-169.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*. CSIC, Madrid.

WEIR, Antohny; JERMAN, James (1993): *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*. Routledge, Londres – Nueva York. Edición original (1986): B.T. Batsford, Londres.

Resumen

El *Espinario* (Musei Capitolini, inv. MC1186), una de las creaciones escultóricas más célebres de la Antigüedad, representa a un joven sedente desnudo que extrae una espina clavada en la planta su pie izquierdo, apoyándolo sobre la rodilla contraria. Pese a la precisión de su acción, no se ha llegado a un pleno consenso en torno a la identidad de la figura helenística, de la que se conocen copias y variantes antiguas como la que incluye a Pan extrayendo la espina del pie de un sátiro. La trascendencia de dicha estatua en los siglos medievales se explica a partir de su instalación frente al palacio de Letrán –donde se exhibían otras afamadas esculturas de la Antigüedad como el retrato ecuestre de Marco Aurelio–, referida por visitantes de la urbe como Benjamín de Tudela (1165-1167) o el Maestro Gregorio (c. 1200), quienes la identificaron respectivamente con Absalón y Priapo. Son la propia relevancia de la estatua antigua en su accesible emplazamiento y su impacto –transmitido por los cauces del viaje, la oralidad o descripciones como las citadas– los fundamentos de su descendencia en los siglos medievales. La desnudez es un rasgo común a algunas de sus figuraciones, pero son mayoritarias las versiones en las que aparece vestido, del mismo modo que la edad del personaje no respeta necesariamente a la juventud del modelo antiguo. Menos alteraciones experimenta la característica postura de la escultura helenística, que llega incluso a prevalecer como signo distintivo frente a la acción definitiva de la extracción de la espina –para la cual puede auxiliarse de instrumentos–, si bien se han reconocido variantes iconográficas con disposición erguida o poses más libres. Se ha especulado con la existencia de obras que, al margen del bronce capitolino, pudieran haber actuado de intermediarias y contribuyeran a explicar la variedad con la cual se versionó al espinario en la Edad Media; diversidad que incluye alguna figuración femenina del mismo y la ocasional adopción de rasgos simiescos.

Las *mirabilia* del Maestro Gregorio inciden en un aspecto determinante en la fortuna medieval del tema: la exhibición de los destacados órganos sexuales de la figura –propiciada al verse elevada sobre una columna en su emplazamiento romano, lo cual enfatizaría la percepción de dicho detalle anatómico–, inevitablemente asociada en sus variaciones medievales a la idea de lujuria. La hipertrofia genital caracteriza una proporción altamente significativa de las interpretaciones del espinario clásico, sin anular ni mucho menos la existencia de versiones “púdicas” del mismo. En el sentido procax apuntado abundan los contextos licenciosos en los que suele comparecer algunos espinarios en el románico, entre acróbatas, bebedores, simios y otros exhibicionistas con tono burlesco apropiado para una censura moral –aunque también se ha postulado un cometido meramente humorístico o satírico para su presencia ajeno a la reprobación del vicio–. Este sesgo obsceno del personaje se acomoda con frecuencia a su condición de rústico, subrayada por el manto y la capucha que viste en ocasiones, acercándose a los valores del Priapo clásico. La actitud deshonesta bajo la cual se interpretó la figura está en la base de la adopción de la iconografía del espinario por Marcolfo, un enano rústico que exhibió su trasero y genitales en su paródica disputa con Salomón según textos en latín y en lenguas vernáculas de los siglos XII-XIII, época en la que el espinario medieval alcanza su mayor número de representaciones artísticas. Con independencia de una posible fidelidad a dicha tradición textual, la asimilación al exhibicionista ridiculizaba aún más al interlocutor del monarca.

En torno al carácter lúbrico del espinario se conformó otra asociación relevante dentro de la trayectoria medieval del tema, especialmente patente en el contexto italiano. Se trata de su vinculación a la imagen de marzo en algunos calendarios, mes en el que se situaba el despertar del celo animal como bien recoge san Isidoro en sus *Etimologías*; unas virtudes afrodisiacas de las que se hacen eco, entre otros, Beda, Rabano Mauro, Vicente de Beauvais o Guillermo Durando. Asimismo, ligada al mes de marzo, su figura podría evocar las prohibiciones cuaresmales de la estación primaveral y el rechazo y expulsión del pecado en dicho período penitencial ilustrado mediante la extracción de la espina; un elemento que, inserto en la carne, era asimilado al pecado en la literatura bíblica y su exégesis. En ámbito hispano no se conocen representaciones de marzo como espinario, si bien la tradición figurativa de este último pudo determinar la imagen de febrero como campesino exhibicionista.

El pecado, en particular el de la carne, no fue el único aspecto negativo personificado por el espinario, capaz de encarnar la enfermedad física y la idolatría. Este último sentido es, tras el de la lujuria, el más difundido en el arte medieval, y parece haber tenido especial fortuna en el ámbito germánico. El carácter de ídolo se veía subrayado por la desnudez y alzamiento sobre una columna, conforme a dos de los tópicos visuales de la idolatría más extendidos. Es más, la exégesis antijudía desarrolló la noción de una figura fálica asimilada a Priapo adorada en el Templo. Conforme a un tono polémico similar, otros autores han reconocido en las evocaciones del espinario un símbolo de los herejes y adversarios de Cristo y la Iglesia.

Sobre estas valoraciones de la figura del espinario se abrirá paso la consideración anticuaria y erudita que ya en el Renacimiento hará de la estatua una de las creaciones antiguas más citadas y copiadas en la Edad Moderna, estimada por su naturalidad y modelado. Un cambio de apreciación señalado por las réplicas directas que generó especialmente desde su traslado al Capitolio por Sixto IV en 1471.

La difusión de la iconografía del espinario en la Edad Media occidental alcanzó una especial concentración en tierras francas y en regiones meridionales como las penínsulas ibérica e itálica, si bien se han catalogado varios ejemplares en ámbito germánico, las islas británicas y Escandinavia. La mayoría de tales figuraciones fueron creaciones escultóricas –proliferar en canecillos y capiteles– y, en menor medida, pictóricas. Su emplazamiento se concentra preferentemente en espacios secundarios, o en detalles periféricos de las composiciones en las que se incluye, adquiriendo mayor relevancia en casos como el del marzo-espinario integrante del mensario. Asimismo, es reseñable su aparición en algunas pilas bautismales en relación con la extirpación del pecado, incluyendo su figuración a modo de exorcismo. En Bizancio el tema se reprodujo en la eboraria y en la pintura mural y de iconos. El arte bizantino ofrece varios testimonios de la modalidad protagonizada por Pan y el sátiro, apenas seguida en Occidente. Asimismo, en el ámbito oriental y su proyección es destacable en términos cuantitativos la aparición del espinario en la iconografía de la entrada de Cristo en Jerusalén, ligada a la presencia infantil que acompaña a esa escena. La noción de pecado expulsado del cuerpo, su remisión y redención, y la alusión a la idolatría son los sentidos reconocidos en estas composiciones.

Granada

Diana OLIVARES MARTÍNEZ

Autora: Diana Olivares Martínez; diana.olivares@ucm.es

Palabras clave: granada, resurrección, Iglesia, castidad, Cantar de los Cantares, jardín cerrado, Enrique IV, Reyes Católicos

Fecha de realización de la entrada: 2017



Tacuinum Sanitatis de Ibn Butlān, copia renana del siglo XV, BnF, ms. 9333, fol.4r (recogida de granadas dulces)

Selección de obras

- Vasija atribuida a Timokrates, The Paul Getty Museum, h. 465 a.C.
- Altar de Julia Panthea, Museo Chiaramonti, Vaticano, 1ª mitad S. I d.C.
- Mosaicos del mausoleo de Santa Costanza, Roma, siglo IV.
- Friso en la portada occidental de la catedral armenia de la Santa Cruz en Akdamar (Turquía), 915-921.
- Retablo de la iglesia de los dominicos de Colmar, ejecutado por Martín Schongauer y su taller, h.1480.
- Armas de Enrique IV, monasterio de Santa María del Parral en Segovia, h. 1470.
- Madonna de la Granada, de Sandro Botticelli, c.1487, Galleria degli Uffizi, Firenze.
- Decoración de granadas en el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid, 1488-1499.
- Armas de los Reyes Católicos, portada de: Ludolfo de Sajonia, *Vita Christi*, Alcalá de Henares, 1502-1503.
- Tapiz del unicornio cautivo, de los *Tapices del Unicornio*, Flandes, 1495-1505, The Met Cloisters, New York.
- *Retrato del emperador Maximiliano I*, de Alberto Dürero, 1519. Kunsthistorisches Museum Wien.

Bibliografía

BENNET, Matt (2011): "The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity", *International Journal of Humanities and Social Science*, 19, pp. 52-59.

BYRNE, Michael (1993) : "The Pomegranate in Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion", *Révue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 26, 165-169.

KESSLER, Erwin (1997) : "Le jardin des délices et les fruits du mal", en GIRAULT, Pierre-Gilles (ed.), *Flore et jardins, usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*. Paris, Léopard d'Or.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2014): "La divisa de las granadas del rey Enrique IV de Castilla y su estela posterior", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 6, pp. 81-95.

MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (2011), *Heráldica de la casa real de León y de Castilla (siglos XII-XIV)*, Madrid, Ediciones Hidalguía.

MUTHMANN, Friedrich(1982): *Der Granatapfel: Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern, Abegg-Stiftung.

SCHNEIDER, Hildegard (1945): "On the Pomegranate," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 4, pp. 117-120.

TERVARENT, Guy de (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, El Serbal.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Villaseñor (2009): *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*, Madrid, CSIC, 2009.

Abstract

La granada, como fruto del árbol del granado (*Punica granatum*), ha sido dotada de un significado trascendente en distintas culturas desde la Antigüedad. De hecho, Pausanias escribió: "de la granada no diré nada, porque su historia pertenece a los misterios sagrados". Su presencia puede rastrearse en distintas culturas, desde Egipto a Asiria o Persia, incluso en la Biblia se menciona su utilización ornamental en el Templo de Salomón. Aunque no es el elemento más común, es posible encontrar su representación en instrumentos ligados a rituales funerarios de la Grecia Antigua. Considerada un símbolo de muerte y resurrección, la granada desempeñaba un papel fundamental en el mito de Perséfone, lo que derivaba en una vinculación con los tiempos cíclicos, íntimamente ligados tanto al modo de producción agrícola, como a la eternidad, por ser ciclos sin fin. Sin embargo, según han estudiado Muthmann y Bennet, la granada se vinculó también con otras diosas en la Antigüedad, como Afrodita, Hera y Atenea, habiéndose destacado tradicionalmente su relación con la fertilidad y su valor como símbolo de unión. A partir de ahí, se siguió utilizando en el ámbito romano y, por tanto, en el primer arte cristiano de la tardoantigüedad.

Durante la Edad Media, la granada continuó albergando una gran carga simbólica, especialmente ligada a la inmortalidad del alma y, como no podía ser de otro modo, a la Resurrección. Por ello, es frecuente la representación del Niño Jesús sentado sobre su madre y ofreciéndole una granada, símbolo de la mencionada esperanza en la resurrección. No obstante, se trataba de una fruta con numerosos usos prácticos, tanto medicinales como en la artesanía textil, por lo que también la encontramos en *De Materia Medica* de Dioscórides. Por otro lado, en el arte bajomedieval existe una tradición en la representación del *hortus conclusus* como estructura conceptual simbólica ligada a la castidad que se desarrolló a partir de los versos del Cantar de los Cantares (4, 12-13): "Un jardín cerrado eres, hermana mía, mi prometida, un jardín cerrado, una fuente sellada. Tu plantel forma un vergel de granados y los frutos más excelentes". Un ejemplo de ello es la escena del retablo de la iglesia de los dominicos de Colmar, ejecutado por Martín Schongauer y su taller (h.1480). En relación a la idea medieval del jardín cerrado como imagen de la virginidad de María, el árbol del granado también se representó con frecuencia en escenas orientadas a la temática del matrimonio, en las que se unía a la leyenda de la caza del unicornio, un tema que podemos encontrar en distintas series de tapices del siglo XV. Por último, ha de ser mencionado el simbolismo de la granada como metáfora de la unidad o unión de una multiplicidad, una idea que fue desarrollada por los padres de la Iglesia, que vieron en la granada una imagen de la misma Iglesia, ya que al igual que la fruta encierra en una única corteza un gran número de granos, también la Iglesia une en una única creencia a pueblos diversos.

En el ámbito hispano la granada cuenta con una vertiente heráldica destacada. Asociada al emblema del reino nazarí de Granada, suele recordarse principalmente debido a su inclusión en las armas de los Reyes Católicos a partir de 1492. Sin embargo, la granada había sido previamente divisa de Enrique IV, ramas de granado cargadas de frutos aparecen en monedas y sellos de placa de este monarca, así como en algunos de sus escudos de armas, como el de la iglesia del Salvador de Segovia o la portada de San Jerónimo el Real de Madrid, entre otros. Según Menéndez Pidal y López Poza, los Reyes Católicos, tras su ascenso al trono continuaron utilizando la granada y los ramos de granadas como divisa, tanto en sus obras -San Juan de los Reyes, sello secreto del rey Fernando o un libro de horas de la reina Isabel, anterior a 1492-, como en los regalos con los que agasajaban a visitas como el duque de Viseu, a quien le regalaron en 1482 una granada de oro con perlas. Del mismo modo, el emperador Maximiliano también utilizó la granada como divisa recibida de sus consuegros, según se evidencia en el retrato realizado por Alberto Durero en 1519.

Los Nueve de la Fama

The Nine Worthies

Autor: Tomás IBÁÑEZ PALOMO tibanez@ucm.es

Palabras clave: Nueve de la Fama; Nueve Preciados de la Fama; Nueve Valientes; caballería; ideal caballeresco.

Fecha de realización de la entrada: 2017

Cómo citar esta entrada: IBÁÑEZ PALOMO, Tomás (2017): "Los Nueve de la Fama", *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nueve-de-la-fama

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Los Nueve de la Fama. Esculturas de la Sala Hanseática del Ayuntamiento de Colonia (Alemania), h. 1330.

Foto: Elke Wetzig (Fuente, bajo licencia CC BY-SA 3.0)

Descripción iconográfica

Los Nueve de la Fama es un tema frecuente en la literatura y el arte de la Edad Media desde mediados del siglo XIII. Se trata de una selección de nueve personajes, tanto históricos como legendarios, que fueron considerados como el máximo exponente de los ideales caballerescos. Agrupados en tríadas según su religión -paganismo, judaísmo y cristianismo-, conforman una suerte de historia sagrada de la caballería. Existen pocas variantes a la hora de representar este tema en el arte. Los personajes pueden aparecer juntos, a modo de galería, divididos en tríadas o, incluso, individualmente -aunque dentro de una serie sobre el tema-. La heráldica es el único elemento que nos permite identificar a los nueve héroes, que son los siguientes:

Tríada de héroes paganos:

- **Héctor de Troya:** Príncipe troyano que, según la *Ilíada*, estuvo al frente de la defensa de su ciudad durante la guerra contra los aqueos. En ocasiones, su emblema es un león -a menudo de gules y sedente- que sostiene un hacha o una espada. Sin embargo, también se le puede asociar con dos leones rampantes enfrentados.
- **Alejandro Magno:** Rey macedonio y gran conquistador de la Antigüedad cuyo reinado dio origen al periodo helenístico. Su emblema es un león -a menudo sedente- que sostiene una espada o un hacha, por lo que puede confundirse fácilmente con la heráldica de Héctor.
- **Julio César:** Líder militar y político de la república de Roma y famoso conquistador de la Galia cuya dinastía, la gens Julia, daría lugar a la primera familia imperial romana. Su emblema es un águila bicéfala.

Tríada de héroes judíos:

- **Josué:** Sucesor de Moisés escogido por Yahvé para liderar a los israelitas y conquistar Canaán, la Tierra Prometida. Su emblema varía en algunas representaciones, aunque suele tratarse de un dragón.
- **David:** Rey de Israel, de la tribu de Judá y nacido en Belén, que unificó el reino y situó la capital en Jerusalén. Su emblema es una lira, en alusión a sus actividades musicales.
- **Judas Macabeo:** Líder militar de la revuelta judía contra la dinastía helenística de los Seléucidas. Su emblema es un águila.

Tríada de héroes cristianos:

- **Arturo:** Mítico rey que habría defendido Britania de la invasión de los sajones y al que la literatura convirtió en un gran conquistador y ejemplo para los monarcas medievales europeos. Su emblema son tres coronas de oro sobre campo de azur o gules en alusión a sus tres reinos -habitualmente identificados con Inglaterra, Escocia y Bretaña-.
- **Carlomagno:** Rey de los francos y los lombardos que fue coronado emperador por el papa León III. Su emblema es un escudo partido con un águila bicéfala sobre campo de oro y flores de lis en oro sobre campo de azur, elementos que aluden tanto a la dignidad imperial como a la monarquía francesa.
- **Godofredo de Bouillon:** Líder militar de la Primera Cruzada que se convirtió en Guardián del Santo Sepulcro tras la conquista de Jerusalén. Su emblema es la llamada cruz del Santo Sepulcro.

Tradicionalmente, la mayoría de los investigadores ha señalado que el origen de los Nueve de la Fama se encuentra en un fragmento del poema *Les voeux du paon*, donde aparecería por primera vez la selección de estos nueve personajes, exaltándose sus hazañas y virtudes. Escrito por Jacques de Longuyon entre los años 1312 y 1313 para su patrón Thibaut de Bar, obispo de Lieja, pronto se extendió por toda Europa, siendo traducido a multitud de lenguas, incluyendo el castellano. No obstante, a pesar de esta frecuente asociación, recientemente se ha planteado la hipótesis de que, en realidad, la tradición proceda del poema *Van neghen den ten*, atribuido al escritor flamenco Jacob van Maerlant y datado unos años de 1300.

En cualquier caso, el tema se consolidó a mediados del siglo XIV, alcanzando una gran difusión entre el final de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna. Originado en los Países Bajos, pronto se extendió por las regiones centrales y occidentales de Europa, llegando a alcanzar un gran protagonismo en las actuales Francia, Alemania e Inglaterra. Los Nueve de la Fama no suelen aparecer en el ámbito religioso, estando ligada su presencia a contextos civiles asociados a los gobiernos urbanos, la nobleza y la monarquía. Su representación se encuentra en multitud de soportes como iluminaciones de manuscritos -especialmente armoriales-, esculturas, pinturas murales, tapices, grabados, vidrieras, orfebrería... incluso en la indumentaria creada para los participantes en determinadas procesiones en las que se caracterizaban como los nueve guerreros. Estas últimas ceremonias constituían, además, una fuente de inspiración adicional para la creación artística.

Los Nueve de la Fama tenían su reflejo femenino en las Nueve de la Fama, un grupo de heroínas que, según la tradición que se siga, está formado por integrantes diferentes. El caso francés, más antiguo y difundido, identifica desde finales del siglo XIV a estas nueve mujeres con personajes de la tradición clásica: Sinope, Hipólita, Melanipa, Lempedo, Penthesilea, Tomoris, Teuta, Semíramis y Deípila. Por su parte, la tradición alemana, surgida en el siglo XV, retoma la idea de la división en tríadas e identifica a las guerreras con tres paganas -Lucrecia, Veturia y Virginia-, tres judías -Esther, Judith y Jael- y tres cristianas -santa Elena, santa Brígida y santa Isabel de Hungría-. Otra variación del tema es la inclusión de un décimo paladín. En el caso masculino este papel suele ser asumido por Bertrand du Guesclin, mientras que, en el grupo femenino, la incluida es Juana de Arco. No obstante, esta última circunstancia se dio fundamentalmente en el ámbito literario y prácticamente no tuvo repercusión en las representaciones artísticas. Por último, resulta interesante señalar que la selección heroica de los Nueve de la Fama pervive parcialmente en la actual baraja de cartas francesa, donde David, Alejandro, Julio César y Carlomagno son los cuatro reyes y Héctor valet de diamantes.

Selección de obras de arte

1. Los Nueve de la Fama. Esculturas de la Sala Hanseática del Ayuntamiento de Colonia (Alemania), h. 1330.
2. Los Nueve de la Fama. Esculturas de la Schöner Brunner (Fuente Preciosa) de Núremberg (Alemania), h. 1385-1396.
3. Los Nueve de la Fama. Tapices, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, h. 1400-1410.
4. Los Nueve de la Fama y las Nueve de la Fama. *Le Chevalier Errant*, de Tommaso di Saluzzo, Francia, h. 1403-1404. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 12559, fols. 125r-125v.
5. Los Nueve de la Fama y las Nueve de la Fama. Pintura al fresco de la Sala Baronale del Castello della Manta (Italia), h. 1415.
6. Los Nueve de la Fama. Pintura al fresco de la Salle des Calendes del Château de Valère, Sion (Suiza), h. 1470.
7. Los Nueve de la Fama. *Armorial de Gilles Le Bouvier*, Francia, s. XV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 4985, fols. 189v-203r.
8. Los Nueve de la Fama y las Nueve de la Fama. *Petit armorial équestre de la Toison d'Or*, Francia, ss. XV-XVI. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Clairambault 1312, fols. 241r-249v.
9. Los Nueve de la Fama. Tapices, Château de Langeais (Francia), h. 1531.
10. Heráldica de los Nueve de la Fama. *Armorial catalán*, Cataluña, s. XVI. Toulouse, Bibliothèque municipale de Toulouse, Ms. 798, fol. 9.

Bibliografía

ANDROOIJ, Wim van (2010): "Nine Worthies". En: DUNPHY, Graeme (ed.): *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. Brill, Leiden & Boston, pp. 1150-1152.

ANDROOIJ, Wim van (1995): "España, los Países Bajos y la tradición de los Nueve de la Fama", *Diálogos Hispánicos*, nº 16, pp. 43-61.

BOUWMEESTER, Gerard (2013): "The Nine Worthies in Middle Dutch Miscellanies". En: BURRICHTER, Brigitte; DÄUMER, Matthias; DIETL, Cora; SCHANZE, Christoph; WOLFZETTEL, Friedrich (eds.): *Aktuelle Tendenzen Der Artusforschung*. De Gruyter, Berlin, pp. 347-362.

BROUGHTON, Bradford B. (1986): "Nine Worthies". En: *Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry: Concepts and Terms*. Greenwood Press, Westport, (Connecticut, United States), p. 344.

CASSINA, Gaëtan; HERMANÈS, Théo-Antoine (1978): *La peinture murale à Sion : du Moyen Âge au XVIIIe siècle*. Société pour la Sauvegarde de la Cité Historique et Artistique, Sion.

- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (1993): "Fama et les preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge", *Médiévales*, vol. 12, nº 24, pp. 35-44.
- FAVIER, Jean (ed.) (2003): *Un Rêve de Chevalerie : Les Neuf Preux*, catálogo de la exposición (Château de Langeais, 2003). Institut de France, París.
- FLORI, Jean (2003): "Caballería". En: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Akal, pp. 94-103. [Traducción de LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (1999): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Librairie Arthème Fayard, París.]
- FRANCO [Mata], Ángela (2008): "Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco", *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extra, pp. 73-87.
- HANCOCK, Edwina Anne (1985): *The Nine Worthies: Their Influence on Culture from the Fourteenth to the Seventeenth Centuries*. Thesis for the degree of Master of Arts, University of Cape Town.
- HEMELRYCK, Tania Van (1998): "Où sont les Neuf Preux ? Variations sur un thème médiéval", *Studi Francesi*, vol. 124, nº 1, pp. 1-8.
- HUIZINGA, Johan (1994): *El Otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza Editorial, Madrid. [1ª reimpresión de la 1ª edición de 1978, traducción de: HUIZINGA, Johan (1919): *Herfsttij der Middeleeuwen*.]
- LACY, Norris J. (1991): "Nine Worthies". En: LACY, Norris J. (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*. Garland Publishing, New York & London, pp. 344-345.
- LOOMIS, Roger Sherman (1917): "Verses on the Nine Worthies", *Modern Philology*, vol. 15, nº 4, pp. 211-219.
- MCMILLAN, Ann: (1979) "Men's Weapons, Women's War: The Nine Female Worthies, 1400-1640", *Mediaevalia*, nº 5, pp. 113-139.
- RORIMER, James J.; FREEMAN, Margaret B. (1960): *The Nine Heroes Tapestries at The Cloisters*. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- SALAMON, Anne (2009): "Les Neuf Preux : des Hommes illustres ?", *Questes*, nº 17, pp. 84-88.
- SALAMON, Anne (2008): "Les Neuf Preux : entre édification et glorification", *Questes*, nº 13, pp. 38-52.
- SCHRÖEDER, Horst (1971): *Der Topos Der Nine Worthies in Literatur Und Bildender Kunst*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1971.
- WHITAKER, Muriel (1995): *The Legends of King Arthur in Art*. D.S. Brewer, Cambridge, reimpresión de la 1ª edición de 1990.

Bibliografía en línea

A continuación ofrecemos una selección de estudios alojados en webs externas ajenas a BDIM en los que se puede encontrar información sobre los Nueve de la Fama. En el caso de que detecte que alguno de los enlaces no se encuentra disponible, estaríamos muy agradecidos de que nos lo notificase a la siguiente dirección de correo electrónico: iconografia@ucm.es

- BOUWMEESTER, Gerard (2013): "The Nine Worthies in Middle Dutch Miscellanies". En: BURRICHTER, Brigitte; DÄUMER, Matthias; DIETL, Cora; SCHANZE, Christoph; WOLFZETTEL, Friedrich (eds.): *Aktuelle Tendenzen Der Artusforschung*. De Gruyter, Berlin, pp. 34
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (1993): "Fama et les preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge", *Médiévales*, vol. 12, nº 24, pp. 35-44.
- FRANCO [MATA], Ángela (2008): "Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco", *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extra, pp. 73-87
- HANCOCK, Edwina Anne (1985): *The Nine Worthies: Their Influence on Culture from the Fourteenth to the Seventeenth Centuries*. Thesis for the degree of Master of Arts, University of Cape Town.
- HEMELRYCK, Tania Van (1998): "Où sont les Neuf Preux ? Variations sur un thème médiéval", *Studi Francesi*, vol. 124, nº 1, pp. 1-8.
- LOOMIS, Roger Sherman (1917): "Verses on the Nine Worthies", *Modern Philology*, vol. 15, nº 4, pp. 211-219.
- RORIMER, James J.; FREEMAN, Margaret B. (1960): *The Nine Heroes Tapestries at The Cloisters*. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- SALAMON, Anne (2008): "Les Neuf Preux : entre édification et glorification", *Questes*, nº 13, pp. 38-52.
- SALAMON, Anne (2009): "Les Neuf Preux : des Hommes illustres ?", *Questes*, nº 17, pp. 84-88.

Pajaritos de juguete

Silvia ALFONSO CABRERA

Autora: Silvia ALFONSO CABRERA silviaalfonso@ucm.es

Palabras clave: juegos; pajaritos; juguetes; infancia; Evangelios apócrifos.

Fecha de realización de la entrada: 2016

Publicación relacionada: ALFONSO CABRERA, Silvia (2016), "Juegos y juguetes infantiles en el arte medieval", *Revista digital de iconografía medieval*, vol.VIII, num. 15, pp. 51-65

Noticias relacionadas:

- Los juguetes medievales perviven entre los más pequeños, noticias UCM
- Entrevista en "Esto me suena", RNE, minutos de 3.54 a 15.30
- Entrevista en Dofaradio, UCM
- Entrevista en la Radio del Principado de Asturias (RTP)



Pere Serra. Virgen de los Ángeles. Ca. 1390. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Selección de obras

1. Gregorio di Cecco, Madonna de la Humildad, 1423. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
2. Bartolomé Bermejo, Retablo de la Virgen de Montserrat (panel central), Ca. 1485. Catedral de Acqui Terme, Alessandria, Piamonte.
3. Jan Van Eyck. Virgen del canónigo Van der Paele. 1436. Museo Groeninge de Brujas, Bélgica.
4. La Sagrada Familia. Libro de Horas, España, Ms. Add. 18193, fol. 48v. Ca. 1460. The British Library, Londres.
5. Pere Serra. Virgen de los Ángeles. Ca. 1390. Museo Nacional de Arte de Cataluña.
6. Lucas van Leyden. Virgen con Niño. Ca. 1525. Museo de Zaragoza.
7. Rafael Sanzio. La Virgen del Jilguero. Ca. 1506. Galería Uffizzi, Florencia.
8. Luis de Morales. La Virgen del Pajarito. 1546. Parroquia de San Agustín, Madrid.
9. Juan Pantoja de la Cruz, La infanta Ana Mauricia de Austria, hija de Felipe III, 1602. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Resumen

Los juegos y juguetes forman el mundo material del niño a lo largo de la Historia, aunque las representaciones artísticas de estos objetos no son tan prolíficas como las de otros elementos infantiles. En el arte medieval, podemos encontrar la figuración de estos juguetes en diversas representaciones: escenas que recrean la infancia de Cristo, en retratos infantiles- principalmente a partir del siglo XIV-, libros de variada naturaleza o imágenes marginales en las que se muestran elementos anecdóticos como pueden ser los juegos en la infancia.

Dentro de este ámbito ocioso que es el del juego, destacan en las representaciones medievales los pajarillos. Estos pajarillos, bien metálicos, o de carne y hueso son muy frecuentes en las imágenes de la Virgen con el Niño, ya que estos pájaros se asocian al episodio de la infancia de Cristo recogido en el evangelio apócrifo de Santo Tomás (2, 1-4). Estas aves, que la iconografía presenta de diversa manera y con distinta morfología, formarían parte de la vida cotidiana de los niños del medievo a modo de mascotas domésticas. Por este motivo, en algunas representaciones estos animales aparecen atados con pequeñas cuerdas que les imposibilitarían el vuelo, y por tanto, la huida.

La figuración de estos pájaros en las escenas infantiles en el caso de la vida de Cristo es ambigua, ya que no podemos distinguir si estas aves eran juguetes o bien una referencia simbólica al milagro de los gorriones de barro. En cualquier caso conocemos que en la Edad Media existían juguetes movibles en forma de ave, como los pajaritos realizados en metal encontrados en enterramientos infantiles a las afueras de la ciudad de Londres, por lo que dada su ubicación debían ser objetos dedicados al juego de los niños.

El éxito de estos pajaritos, bien de carne y hueso como mascotas, bien como juguetes, se prolongó en el tiempo, encontrando en los siglos XVI y XVII retratos reales infantiles en los que aparecen estos animales.

Bibliografía

ANTOÑANZAS MEJÍA, Fernando (2005): Artistas y juguetes. Tesis doctoral inédita. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

ARIÈS, Philippe (1973): El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, Madrid.

ARIÈS, Philippe (1979): Centuries of Childhood. Penguin books, Harmondsworth.

ARROÑADA, Silvia Nora (1997): "Aproximación a la vida de los niños en la Baja Edad Media española", Meridies: Revista de historia medieval, nº 4, pp. 57-70.

BIDON, Danièle Alexandre; CLOSSON, Monique (2008): La infancia a la sombra de las catedrales. Prensas Universitarias, Zaragoza.

MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen: "De perros, mangostas y papagayos: animales de compañía en los tiempos medievales". Medieval Animal Data Network (blog en Hypotheses.org), <http://mad.hypotheses.org/546>, 25/5/2015. Última consulta 10/4/2016.

PIPONNIER, Françoise (1970): Costume et vie sociales. La Cour d'Anjou. XIV-XV siècles. Mouton, París.

ORME, Nicholas (1995): "The Culture of Children in Medieval England", Past & Present, nº 148, pp. 48-88.

ORME, Nicholas (2001): Medieval Children. Yale University Press, Londres. RADFORD, M. Ursula (1949): "The Wax Images found in Exeter Cathedral", The Antiquaries Journal, nº 29, pp. 164-168.

SALIDO, José Vicente (2014): "El mundo infantil en el romancero hispánico barroco: educación, juegos y folclore", Ocnos, nº 11, pp. 141-168. VILANOU

TORRANO, Conrado (2013): "La doctrina pueril de Lulio: una enciclopedia escolar del siglo XIII", Educación XX1: Revista de la Facultad de Educación, vol. 16, nº 2, pp. 97-114.

Papisa Juana

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Autora: Irene González Hernando; irgonzal@ucm.es

Palabras clave: parto, preñez, papisa, Johannes Anglicus, Roma

Keywords: delivery, pregnancy, female pope, Johannes Anglicus, Rome



La papisa Juana dando a luz, Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, escrita en 1374, traducción al francés de Laurent de Premierfait, copia francesa del 1^{er} cuarto del siglo XV, del Maestro de Rohan, BnF, ms. Français 226, fol. 252

Selección de obras de arte

- Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, escrita en 1374, traducción al francés anónima:
 - copia francesa de comienzos del siglo XV, BnF, ms. français 598, fol. 151
 - copia realizada en París a inicios del siglo XV, del maestro de Boecio (el mismo del códice de la BnF, ms. fr. 12459), British Library, Royal 20 C V, fol.156
 - copia realizada en Rouen, ca. 1440, del maestro Talbot, British Library, Royal 16 G V, fol. 120
- Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, escrita en 1374, traducción alemana de Heinrich Steinhöwel, realizada en la imprenta de Johannes Zainer en Ulm, ca. 1474, xilografía, British Museum
- Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, escrita en 1374, traducción al francés de Laurent de Premierfait:
 - copia francesa del 1^{er} cuarto del siglo XV, del Maestro de Rohan, BnF, ms. Français 226, fol. 252
 - copia francesa del 2^o cuarto del s.XV, BnF, ms. Français 232, fol. 319
 - copia realizada en Brujas ca. 1479-1480, Maestro de White Inscriptions o Maestro de Getty Froissart, British Library, ms. Royal 14 E V, fol.468
- Carta número 3 (la papisa) del Juego de cartas de los Visconti-Sforza (también conocido como Tarot Visconti), realizado por el pintor Bonifacio Bembo seguramente por encargo de Bianca Maria Visconti (1425–1468) y su marido Francesco Sforza (1401–1466) pues sus emblemas aparecen en varias cartas, realizado en Milán, ca. 1450-1470, 173 x 87 mm, comprado en 1911 por Pierpont Morgan, hoy en la Pierpont Morgan Library de New York, ms. M.630.
- *Liber chronicarum* (también conocido como *Crónica de Nürnberg* o *Die Schedelsche Weltchronik*), escrito en latín por Hartmann Schedel y con grabados de Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, copia impresa hecha en Nürnberg, 1493, hoy en la Bayerische Staatsbibliothek (BSB), Ink S-195- GW M40784- ISTC is00307000, fol.412.

Bibliografía

BOUREAU, Alain (1984), "La papesse Jeanne. Formes et fonctions d'une légende au Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 128^e année, n° 3, pp. 446-464.

BOUREAU, Alain (1988), *La papesse Jeanne*, Paris, Aubier.

D'ONOFRI, Cesare (1979), *La papesa Giovanna. Roma e papato tra storia e leggenda*, Roma, Romana Società Editrice.

DÖLLINGER (1890), *Die Papstfabeln des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte*, Stuttgart.

FRANCO JUNIOR, Hilario (2008), "Joana, metáfora da androginia papal", *Revista de História e Teoria das Ideias*, vol.25, pp.113-134.

GIROLAMO, Arnaldi (2002), "Quelques nouveautés sur la papesse Jean dans la version de Martin le Polonais", *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 146^e année, n° 4, pp. 1351-1373.

POLLACK, Rachel (1997), *Seventy-Eight Degrees of Wisdom: a Book of Tarot*, London, Element.

STANFORD, Peter (2000), *The Legend of Pope Joan: in Search of the Truth*, New York, Berkley Trade.

VERNET, F. (1911), « Jeanne la papesse », *Dictionnaire apologetique de la foi chrétienne*, Paris, t. II, pp. 1253-1270.

WOOLFOLK CROSS, Dona (1996), *Pope Joan*, New York, Ballantine Books.

Abstract

The biography of pope Joan is a literary story spread from 1250 to 1450. Around one hundred written texts are extant, authored by Dominicans and also by Protestant Reformers such as John Wycliff and Jan Huss. Although each written source includes variants and different details, common facts emerge among them which can be summed up. The story tells the life of a woman in the 9th or 12th century who fell in love with a cleric and decided to dress up in a man and followed him firstly to Athens and then to Rome. In Rome she became a respectable and wise person and for that reason she was elected pope, since nobody discovered her real sex. Being pope, she was pregnant of the lover and delivered a baby during a procession. As a result, depending on the written version, she was punished and died or she decided to enclose inside a convent. Concerning depictions on medieval art, the story of pope Joan mainly appeared in manuscripts of 15th century, most of them illustrations of two novels of Giovanni Boccaccio (*De mulieribus claris* and *De casibus virorum illustrium*). Depictions are usually focused on the surprising and unattended delivery of pope Joan during the procession.

Resumen

La biografía de la papisa Juana es una historia novelada difundida con especial énfasis entre 1250 y 1450, con una centena de escritos al respecto, cada uno de ellos con su propia visión del asunto.

En esencia es una historia ambientada a mediados del siglo IX (entre la muerte de León IV y la coronación de Benedicto III, ca. 855) o a inicios del siglo XII (entre la toma de Jerusalén y la elección del rey Balduino de Flandes, ca. 1100). Se trata de una mujer, anónima para algunos, de nombre Agnes para otros, de nombre Juana (*Iohannes Anglicus natione Maguntinus*) para la mayoría. Juana se viste de hombre para poder ir con su amante, un religioso, a formarse a Atenas. Desde ahí, ambos viajan a Roma, siendo Juana una alumna brillante, capaz de enseñar las materias del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) por su gran sabiduría. En Roma escala puestos en la jerarquía eclesiástica, pero siempre travestida de hombre, para poder burlar la negativa de la Iglesia a que las mujeres ocupen puestos de responsabilidad en su estructura organizativa. Finalmente es nombrada papa por unanimidad, sin que nadie sea consciente que es una mujer. Para algún autor su papado dura casi veinte años, para otros apenas unos meses, y para la mayoría entre dos y tres años. Durante su papado sigue con su amante en Roma y, fruto de esta relación, queda embarazada. Nadie sospecha nada. Ni siquiera ella sabe calcular el momento en que va a dar a luz. Por ello se pone de parto de modo imprevisto mientras va de procesión, para algunos a pie, para otros a caballo. Da a luz en un lugar intermedio entre el Coliseo y la iglesia de San Clemente y esto hace que la curia romana descubra su condición de mujer y el engaño. Según unos autores, el castigo no tarda en llegar, y la Iglesia la condena inmediatamente atándola por los pies a un caballo, arrastrada por éste fuera de la ciudad, y siendo lapidada por una multitud enfurecida en su penoso camino. Según otros autores, Juana no muere a manos de la justicia eclesiástica, sino que se arrepiente, se retira a un convento, y su hijo llega incluso a ser obispo de Ostia, produciéndose a su muerte una serie de milagros en su tumba. Si atendemos a las fuentes escritas, a su muerte, la Iglesia emprende una serie de acciones para evitar que se repitan hechos similares y dejar testimonio de lo ocurrido: establece el uso obligatorio de la silla de virilidad (con una muesca que permite comprobar la virilidad de los papas electos), desvía el recorrido de las procesiones públicas para evitar pasar por el lugar en que tuvo lugar el parto de la papisa, y levanta en el lugar del parto una escultura de Juana grabando además la inscripción de las seis "P" que podría estar recogiendo la frase *Petre, Pater Patrum, Papisse Proditio Partum* (Pedro, padre de los padres, propaga el parto de la papisa). De nada de todo ello quedan evidencias materiales.

Y aunque es evidente que estos hechos son novelescos, entre 1250 y 1450 se toman como ciertos, de modo que las fuentes no se preocupan por demostrar la historicidad del relato, sino por el modo en que este puede interpretarse. Pueden identificarse al menos tres grupos de fuentes, atendiendo a las distintas interpretaciones. El primero y más antiguo estaría integrado por autores dominicos que entre ca. 1250 y 1300 tienden a ver la historia de esta mujer como un ejemplo de la naturaleza femenina, pérfida, poco honesta y proclive al engaño, con una interpretación bastante misógina del asunto. Entre ellos podemos mencionar los siguientes: Jean de Mailly (*Crónica universal de Metz*, 1255), Étienne de Bourbon (*Tratado de los siete dones del espíritu santo*, 1260), Martin von Troppau o Martín el Polaco (*Crónica de los pontífices romanos y de los emperadores*, 1278), Robert d'Uzès (*Libro de las visiones*, 1296) y Jacobo de la Vorágine (*Crónica de Génova*, 1297). Es probable que la intención última de estos autores sea reafirmar la imposibilidad de las mujeres de acceder al sacerdocio y a los cargos más altos de la jerarquía eclesiástica, así como alertar de la corrupción en amplios sectores de la Iglesia; en un momento en que la orden dominica pretende reformar la Iglesia haciendo una interpretación rigurosa de las normas y los dogmas ya establecidos.

Como contestación a estos autores, hay alguna fuente que, a partir de 1300, plantea la historia de Juana como ejemplo de una mujer en la que se debate el vicio y la virtud, el deseo de conocimiento y la debilidad de la carne. Incluso llega a plantearse la biografía de la papisa como reivindicación del acceso de la mujer a los cargos de responsabilidad de la Iglesia. Esta interpretación estaría avalada por la conexión del relato con Wilhelmina de Bohemia, fundadora del grupo religioso disidente de los *guillemistas*, con relativo éxito en Italia del Norte en la segunda mitad del siglo XIII entre mujeres de la élite social, que proclamaba la llegada de una papisa que llevaría a la Iglesia hasta la redención, justo antes del Juicio Final. Aunque Wilhelmina de Bohemia no escribió sobre la papisa Johannes Anglicus, parece obvio que la historia flotaba en el ambiente y debió inspirar su interpretación de la salvación. Más tarde, Manfreda Pirovano, simpatizante de la corriente guillemista y perteneciente a la familia Visconti, debió ser nombrada papisa por las seguidoras de esta corriente y poco después condenada por herejía a morir en la hoguera (ca. 1300). Todo ello se habría plasmado en el juego de cartas Visconti, realizado muy posteriormente, hacia mediados del siglo XV, pero en el que una mujer viste hábito franciscano y tiara papal, apareciendo bajo el rótulo *la papisa*.

En una línea parecida, aunque más conciliadora, está la interpretación de Giovanni Boccaccio quien en el *De mulieribus claris* y *De casibus virorum illustrium* (ca. 1360-1374), dedicados respectivamente a las mujeres y hombres ilustres, incluye a la papisa Juana como ejemplo de dos naturalezas contrapuestas, por un lado su honestidad y su sabiduría, y por otro lado, la debilidad de la carne. Estos libros se copiaron e ilustraron profusamente en el siglo XV, siendo el núcleo principal de iconografías de Juana Anglicus.

Por último, el tercer grupo de fuentes son las que se relacionan con la Reforma, y que vienen de la mano de autores como John Wyclif (ca. 1382), Jan Huss (ca. 1411) o Martín Lutero (ca. 1510), quienes desde finales del siglo XIV hasta inicios del siglo XVI consideraron que la historia de la papisa Juana era síntoma de la degradación de la jerarquía eclesiástica. Estos autores además cuestionaban la infalibilidad del papa y consideraban que la Iglesia podría prescindir de esta institución. En este contexto, en 1411 en Praga, personas cercanas a Jan Huss, lideradas por Voksa de Valdštejn, organizaron una procesión grotesca en que un hombre travestido de prostituta portaba los ornamentos pontificales. Se dio entonces una asociación entre la prostituta de Babilonia, la historia novelesca de la papisa Juana y la crítica a la infalibilidad del papado; asociación que andando el tiempo recogieron algunas biblias luteranas ilustradas. En cualquier caso, la infalibilidad del papa fue uno de los elementos claves que agudizó la división entre católicos y protestantes a raíz de los movimientos de Reforma y Contrarreforma y que explica por qué a partir del 1500 la historia de la papisa pierde interés para el ámbito católico que, incluso, intenta contrarrestar su difusión insistiendo en la falta de historicidad.

Desde el punto de vista iconográfico, la mayoría de las imágenes conservadas proceden del ámbito del libro ilustrado y son del siglo XV, habiendo surgido fundamentalmente para ilustrar los textos de Boccaccio. Recogen de manera uniforme el momento de la procesión en que Juana, rodeada por cardenales, obispos, miembros de órdenes mendicantes y otros religiosos, observa perpleja como su hijo sale de su vientre o está ya tumbado en el suelo, justo después de haber nacido. En algún caso, Juana va a caballo, pero esto es bastante excepcional. No se representan en cambio los hechos anteriores o posteriores a este acontecimiento, obviando su formación en Atenas y Roma, su travestismo, su vida en pareja, y su castigo o arrepentimiento dependiendo de las versiones. Hay un caso, una de las ilustraciones tal vez tardía del *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio (traducción al francés anónima, copia realizada en Cognac, s.XV-XVI, BnF, ms. Français 599, fol. 88) que parece estar ambientando el retiro de Juana en un convento o, tal vez, su relación con las órdenes mendicantes.

Hay además dos ejemplos en los que la papisa se presenta siguiendo un modelo iconográfico diferente. Uno de ellos es el juego de cartas Visconti, al que nos hemos referido anteriormente, y que la presenta vestida de hábito franciscano. No obstante, esta obra podría ser alusiva a la papisa Juana o, más bien, a Manfreda Pirovano y el movimiento de las guillermistas. El segundo ejemplo, que se aparta también del modelo iconográfico más extendido, es una imagen de Juana con su hijo en brazos y el título *Johannes Septimus* que fue insertada en la *Crónica general de Nurnberg*, cuyo texto referido a la papisa fue tachado, seguramente en un momento de Contrarreforma.

San Juan en Patmos

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Autora: Helena Carvajal González hcarvajal@ucm.es

Palabras clave: San Juan, Apocalipsis, Patmos, Prócoro, Titivillus

Fecha de realización de la entrada: 2017



San Juan en Patmos con el águila y un demonio (¿Titivillus?), Vosper Hours, University of Kansas, Kenneth Spencer Research Library, Pryce MS C1, f. 13r

Selección de obras de arte

- Detalle de la orla del retrato de San Juan evangelista, Evangelios del abad Wedricus, c. 1147, Société Archéologique et Historique, Avesnes-sur-Helpe. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ca/8f/6c/ca8f6c85199c362008fb6bc56fd88fa4.jpg>
- Juan en Patmos, Maestro de Barluenga, c. 1285, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska. <https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/master-of-barluenga-st-john-on-patmos/>
- Juan en Patmos, Cloisters Apocalypse, c. 1330, Metropolitan Museum, Nueva York, fol 3r. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Cloisters_Apocalypse_-_Met_68.174_f3r_28John_on_the_Island_of_Patmos29.jpg
- Juan en Patmos, Joan Mates, primer cuarto del siglo XV, Musée Goya, Castres. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/23/e7/50/23e7506589f40512386d33680f9db678.jpg>
- San Juan dictando a Prócoro, mediados del siglo XV, detalle de un icono de San Jorge de Novgorod.
- San Juan en Patmos, Heures d'Étienne Chevalier, Jean Fouquet, c. 1452, Musée Condé, Chantilly. https://en.wikipedia.org/wiki/Hours_of_C389tienne_Chevalier#/media/File:Saint_Jean_C3A0_Pathmos.jpg
- Tabla derecha del Tríptico de los desposorios místicos de Santa Catalina, Hans Memling, 1479, Museo Memling de Brujas. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Memling2C_polittico_di_san_giovanni_13.jpg

- San Juan en Patmos, El Bosco, c. 1489, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.
- San Juan en Patmos, *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, c. 1500, British Library, fol. 10v.
<http://www.moleiro.com/vista/estaticos/formateadas/LHJL-173-1000-3000.jpg>

Bibliografía

BOXALL, Ian (2013), *Patmos in the Reception History of the Apocalypse*, OUP Oxford.

CARMONA MUELA, Juan (2003), *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal.

GONZALEZ HERNANDO, Irene (2011), "El tetramorfo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, pp. 61-73.

JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada* (traducción de José Manuel Macías). Alianza Editorial, Madrid, pp. 65-70.

MONTAÑÉS, Julio G. (2015), *Tutivillus. El demonio de las erratas*, Madrid, Turpín Editores.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp.

"Hechos de Juan", en *Hechos Apócrifos de los Apóstoles* ((Ed. De A. Piñero & G. del Cerro), Madrid, BAC, 2004.

Abstract

According to the Christian tradition, the *Book of Revelation* was written by St. John in the island of Patmos, where he was exiled during the persecutions under Emperor Domitian, after surviving his martyrdom in boiling oil. In art, he is often represented as an author than writes on a *volumen* or *codex*, accompanied by the eagle, his disciple Prochorus and sometimes a demon (Titivillus?) that drops his ink pot or steals his pen.

Resumen

La tradición cristiana ha atribuido al apóstol Juan la autoría tanto del cuarto evangelio como del Apocalipsis o *Libro de la revelación* y las epístolas joánicas, si bien los estudios filológicos recientes y algunos autores tardos antiguos como Dionisio de Alejandría o Eusebio de Cesarea[1] sugieren que Juan de Patmos y Juan el evangelista podrían ser autores diferentes.

Partiendo de esta identificación entre el apóstol y el autor del último libro de la Biblia, una de las representaciones habituales de San Juan en el arte medieval es la que le muestra escribiendo el último libro de la Biblia en la isla griega de Patmos[2], donde según la tradición fue exiliado por orden del emperador Domiciano tras sobrevivir a su martirio *Ante Portam Latinam*[3] y donde recibió las visiones que más tarde plasmaría en el Apocalipsis.

Las fuentes canónicas alusivas a esta estancia en Patmos son más bien escasas, pues se reducen a breves menciones en el propio Apocalipsis:

Yo, Juan, vuestro hermano y copartípe en la tribulación, en el reino y en la paciencia de Jesús, me encontraba en la isla llamada Patmos por la palabra de Dios y el testimonio de Jesús. Estaba en espíritu en el día del domingo, cuando oí detrás de mí una gran voz como de trompeta que decía: "Lo que ves escríbelo en un libro y envíalo a las siete iglesias" (Ap 1, 9-11).

La fuente más detallada, aunque ya tardía, sobre su estancia en Patmos son los *Hechos apócrifos de Juan*, atribuidos a su discípulo Prócoro pero redactados en el s. V[4]. En ellos se cuenta como Juan y su discípulo buscaron un lugar tranquilo con una cueva donde permanecieron diez días de ayuno. Posteriormente, Juan envió a Prócoro a comprar papiros y tinta y durante dos días dictó a su discípulo el texto de la revelación. Posteriormente el santo le encargaría a su discípulo una copia noble en pergamino[5].

La *Leyenda Dorada* prácticamente no hace referencia a estos momentos, a excepción de una mención a que "a él se le confió la de haber conocido confidencialmente algunas cosas arcanas y profundas, como la divinidad de Jesucristo y lo relativo al fin del mundo[6]".

La forma más habitual de representación es aquella en la que el apóstol aparece en el acto de escribir sobre un rollo o códice que reposa sobre sus rodillas o sobre un pupitre. Los útiles de escritura (cálamo, tintero, *rasorius*, *cornua*, etc.) suelen plasmarse también con bastante detalle. Muy frecuentemente aparece acompañado del águila, su símbolo dentro del conjunto del tetramorfos, según la asociación de San Jerónimo[7].

Los artistas que lo han representado suelen situar en los cielos alguna de las imágenes más representativas del Apocalipsis, como la mujer vestida de sol o la bestia de las siete cabezas, o incluso, un amplio despliegue de escenas, como se plasma, por ejemplo, en la tabla derecha del *Tríptico de los desposorios místicos de Santa Catalina* de Hans Memling pintado en 1479 y conservado en Museo Memling de Brujas.

La edad del santo también puede variar, pues mientras que en el contexto de la Europa occidental es frecuente representarle como un joven, asimilando a su imagen de los relatos evangélicos y en referencia a su virginidad, en el mundo bizantino es habitual que adquiera el aspecto de un anciano y aparezca acompañado de su discípulo Prócoro, pues según la tradición contaba con 90 años cuando fue desterrado[8].

En muchas ocasiones, la isla de Patmos se representa como un pequeño islote rodeado de mar, quizá con deseo de acentuar la sensación de aislamiento y exilio. Otras veces se le sitúa en el interior de la cueva a la que aluden los *Hechos apócrifos de Juan*[9], probable trasunto de la cueva de Elías, donde el profeta fue a orar Elías antes de enfrentarse a los profetas de Baal (I Reyes, 18) como parecen sugerir los iconos que relacionan ambos temas[10].

Es un tema de consolidación tardía, muy frecuente en los manuscritos bajomedievales que contienen este libro o fragmentos de él, en especial los *libros de horas* donde abunda la imagen del santo escribiendo en la isla acompañado del águila, alusión al viviente apocalíptico, y, con mucha frecuencia, de un diablillo que le tira el tintero o esconde el cálamo y que muchos autores han identificado con Titivillus, el demonio de las erratas[11], tema que derivaría del teatro sacro francés[12].

[1] Eusebio de Cesarea. *Historia Ecclesiae*, III, 39, 4-7

[2] Ap. 1, 9: Yo Juan, vuestro hermano, y copartípe vuestro en la tribulación, en el reino y en la paciencia de Jesucristo, estaba en la isla llamada Patmos, por causa de la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo.

[3] Eusebio de Cesarea. *Historia Ecclesiae*, III, 18, 1; III, 23, 1.

[4] "Hechos de Juan", en *Hechos Apócrifos de los Apóstoles* ((Ed. De A. Piñero & G. del Cerro), Madrid, BAC, 2004.

[5] Ídem.

[6] JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada* (traducción de José Manuel Macías). Alianza Editorial, Madrid, pp. 68.

[7] GONZALEZ HERNADO, Irene (2011), "El tetramorfo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, 2011, pp. 61-73.

[8] CARMONA MUELA, Juan (2003), *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal, p. 234.

[9] Si bien la isla de Patmos fue un destierro habitual durante el gobierno de Domiciano, la identificación de la gruta que hoy se venera con la que alojó a Juan de Patmos se realiza en el periodo de Constantino y se confirma en época de Teodosio. Actualmente se considera que pudo ser un mitreo, pues era este el culto mayoritario de la isla con anterioridad al 320.

[10] BOXALL, Ian (2013), *Patmos in the Reception History of the Apocalypse*, OUP Oxford, p. 221.

[11] González Montañés sin embargo considera que este demonio es otro que aparece en la leyenda de san Juan y trata de impedir que escriba el Apocalipsis. El autor no especifica a qué leyenda se refiere; quizá sea el que sale de la copa envenenada cuando el santo bendice el cáliz. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. (2015), *Tutivillus. El demonio de las erratas*, Madrid, Turpín Editores.

[12] Julio I. González Montañés señala en su web que recientemente Eva Lindqvist Sandgren ha identificado el origen de este motivo en la miniatura parisina de finales del siglo XIV y tiene su origen en el teatro francés y en una confusión entre las leyendas de San Juan Evangelista y San Juan Crisóstomo. No cita sin embargo la obra concreta de dicha autora. [En línea <http://tutivillus.teatroengalicia.es/iconografia.htm> Consulta 20-04-2017].

Santa Ana Triple

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Autor/es y dirección electrónica: Laura Rodríguez Peinado lrpeinado@ghis.ucm.es

Palabras claves: Triple generación; Santa Ana trinitaria; Santa Ana, la Virgen y el Niño; Anna selbdritt.

Fecha de realización de la entrada: 2017



Gil de Siloé, retablo de Santa Ana, capilla del Condestable, catedral de Burgos, ca. 1500

Selección de obras de arte

- *Santa Ana Triple*, talla policromada, retablo de la iglesia de San Juan Bautista, Arrabal del Portillo, Valladolid, 1^{er} 1/3 del siglo XVI.
- *Santa Ana Triple*, talla policromada, Museo de Bellas Artes, Bilbao, siglo XIII.
- *Santa Ana Triple*, talla policromada, Alejo de Vahía, Museo Catedralicio, Palencia, ca. 1510.
- *Santa Ana Triple*, talla policromada, colección Masaveu, siglo XVI.
- *Sant'Anna Metterza*, temple sobre tabla, Masaccio, Galería Uffizi, Florencia, ca. 1425.
- *Anna Selbdritt*, WLB Stuttgart, Cod. brev. 12, fol. 51v, Waldburg-Gebetbuch, 1486.
- *Santa Ana Triple*, talla policromada, Gil de Siloé, retablo de Santa Ana, Capilla del Condestable, Catedral de Burgos, ca. 1500.
- *Anna Selbdritt*, talla policromada, círculo de Michael Pacher, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, 2^a ½ s. XV.
- *Anna Selbdritt*, óleo sobre tabla, anónimo alemán activo en Suabia, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, ca. 1515.
- *Anna Selbdritt*, talla policromada, iglesia de Santa Ana, Pöggstall (Austria), ca. 1480.
- *Santa Ana Triple*, talla policromada, Alejo de Vahía, Museo Catedralicio, Palencia, ca. 1485.
- *Santa Ana Triple*, talla policromada, Alejo de Vahía, iglesia de San Pedro de Amusco, Palencia, ca. 1505.
- *Anna Selbdritt*, vidriera de la catedral de Colonia, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 1510-1530.
- *Santa Ana Triple*, alabastro, Museo de Arte Sacro, Basílica de Colmenar Viejo, Madrid, ca. 1510.
- *Anna Selbdritt*, óleo sobre tabla, Lucas Cranach el Viejo, Alte Pinakothek, Munich, ca. 1516.

- *La Virgen con el Niño y santa Ana*, óleo sobre tabla, Leonardo da Vinci, Musée du Louvre, París, ca. 1513.
- *Santa parentela*, óleo sobre tabla, Quintin Metsis, tríptico de la cofradía de Santa Ana de Lovaina, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, 1509.

Bibliografía

ASHLEY, Kathleen; SHEINGORN, Pamela (eds.) (1990): *Interpreting cultural symbols. Saint Anne in late medieval society*, The University of Georgia Press, Athens.

BRANDENBURG, Tom (1987): "St Anne and her family: the veneration of St Anne in connection with concepts of marriage and the family in the early modern period" en DRESEN-COENDERS, Lène (ed) *Saints and she-devils: images of women in the 15th and 16th centuries*, Rubicon, Londres, pp. 101-128.

BUSCHHOLZ, Marlies (2005): *Anna selbdritt: Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*, Langewiesche Nachfolger Köster, Königstein.

EMMINGHAUS, Johannes H. (1994): "Anna Selbdritt" en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. 5, Herder Verlag, Friburgo, pp. 185-190.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2000): *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Fayard, París.

MONTEMURRO, María Laura (2005): "La Santa Ana Triple en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires: una propuesta interpretativa", *Eikón Imago*, 7, 2, pp. 1-14. Disponible en línea: http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/150/pdf_1

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2014): "El linaje de Cristo a la luz del 'giro genealógico' del siglo XV. La respuesta de Juana de la Cruz (1481-1534)", *Anuario de Estudios Medievales*, 44, 1, pp. 433-473.

NIXON, Virginia (2004): *Mary's mother. Saint Anne in late medieval Europe*, The Pennsylvania State University Press, Pensilvania.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio (2014): "La iconografía de Santa Ana Triple. Su casuística en el arzobispado de Granada", *Revista del centro de estudios históricos de Granada y su reino*, 26, pp. 201-222. Disponible en línea: <http://www.cehgr.es/revista/index.php/cehgr/article/view/76>

POZA YAGÜE, Marta (2008): "La triple generación de santa Ana", *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_08/26022008_02.htm

REAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, T. 1, Vol. 2, Ediciones del Serbal, Madrid.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella (1992): "Religion de la mère, religion des mères. Sainte Anne éducatrice: Les images de la mère selon l'iconographie de Sainte Anne, XVe-XVIIe siècle" en DELUMEAU, Jean (ed.) *Les femmes et la transmission de la foi*, Editions du Cerf, París, pp. 123-155.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella (1998): "Maternité, sainteté et modèle social. Sainte Anne, du symbole au modèle social. Iconographie et evolution d'un thème (XVe-XVIIe siècles)" en KERROU Mohammed (ed.), *L'autorité des saintes. Perspectives historiques et socio-anthropologiques en Méditerranée occidentale*, Recherche sur les civilisations, París, pp. 55-76.

STRATTON, Suzanne (1988): "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de arte e iconografía*, I-2. Disponible en línea: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf

Resumen

Se representa la genealogía de Cristo por vía materna con las figuras de santa Ana, la Virgen y el Niño, de manera que la abuela de Jesús es la figura principal y sostiene a su hija y a su nieto actuando de intercesora apelando a lazos afectivos y familiares muy acordes a la devoción popular.

Santa Ana no es mencionada en los evangelios canónicos, es en textos apócrifos como el Protoevangelio de Santiago, en el Pseudo Mateo y en el Evangelio de la Natividad de María, que narran la vida de la Virgen, donde se menciona a sus progenitores, Joaquín y Ana. Su culto nació en Oriente hacia el siglo VI y no llegó a Occidente hasta dos siglos más tarde, aunque su devoción se extendió a partir de las Cruzadas, cuando llegaron reliquias de la madre de la Virgen, como su velo, un tejido de factura egipcia de lino y seda, venerado en la catedral de Apt. A partir del siglo XIII fueron más frecuentes sus representaciones coincidiendo con la inclusión de su historia en la "Leyenda Dorada" de Jacopo de la Voragine. Su culto se extendió en el siglo XV creándose cofradías y levantándose altares en su honor.

El grupo iconográfico de la Triple Ana se caracteriza por presentar a los tres personajes: santa Ana con toca por su condición de casada, la Virgen con el cabello suelto y a menudo con corona como reina de los cielos, y el Niño bien desnudo o cubriendo su cuerpo con tejido más o menos transparente. La composición de las figuras puede ser vertical u horizontal. En el primer caso domina el sentido piramidal con una superposición de los personajes donde la abuela sentada sostiene a su hija y esta a su nieto; en este caso la Virgen suele ser de tamaño más pequeño, representándose con una edad no correspondiente a su condición de madre. También pueden disponerse la Virgen y el Niño sobre cada una de las rodillas de la santa. Si está de pie, puede sostener a ambas figuras en un brazo mostrándose igualmente la superposición, o uno en cada brazo. En las composiciones horizontales, madre e hija se muestran una junto a la otra y el Niño puede aparecer entre ambas o sujetado por la Virgen mientras se vuelve hacia su abuela. Si bien las primeras representaciones se caracterizan por su rigidez, el desplazamiento que se va produciendo progresivamente en las figuras les permite una mayor interacción comunicativa, a lo que contribuye que Santa Ana ofrezca un fruto al Niño, o lleve un libro relacionado con la educación de su hija y nieto. En el primer caso, las frutas más representadas son la pera, símbolo de dulzura, el racimo de uvas con sentido eucarístico y la manzana en alusión a la Virgen como nueva Eva.

El tema iconográfico nació en Alemania, donde se conoce como *Anne selbdritt* (grupo de tres). En España adquirió gran difusión, al igual que en Italia durante el Quattrocento, donde se denomina *sant'Anna metterza* por su papel de intercesora con la Virgen y el

Niño. Su época de esplendor fueron los siglos XV y XVI, llegando a su fin a partir de los decretos emanados del Concilio de Trento, aunque en España e Hispanoamérica siguió representándose en el siglo XVII.

Su éxito en primera instancia obedece a los patronazgos que asumió Santa Ana por razones genealógicas. Se la relacionaba con cualquier tema vinculado a la maternidad porque era estéril y fue madre con avanzada edad, por eso era patrona de las mujeres encintas, de las parturientas, de las madres, de los nonatos y de los recién nacidos. También fue abogada de la buena muerte porque la suya, asistida por el Niño, había sido dulce y placentera. Esta función salvífica concuerda con el clima de ansiedad que se vive a finales de la Edad Media respecto a la salvación individual, que hace que se multipliquen las cofradías que atendían a estos fines.

Pero el grupo de la triple generación también fue tomado por los inmaculistas, como los franciscanos, como una imagen visual para manifestar la milagrosa concepción virginal de María en el seno de su madre, por lo que en estos casos era una alusión velada a la Inmaculada Concepción, al igual que otros temas como el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada de Jerusalén o el árbol de Jesé. En este sentido Virginia Nixon refiere que la imagen ambigua de María entre niña y mujer encarna claramente la idea de un cuerpo virginal acomodándose perfectamente a este significado y asimismo alega con claridad la doble naturaleza de Cristo, ya que el énfasis puesto en su condición humana a partir de la representación de su linaje no debía favorecerse en detrimento de su condición divina, por eso María es continente sin mácula para alumbrar al Hijo de Dios.

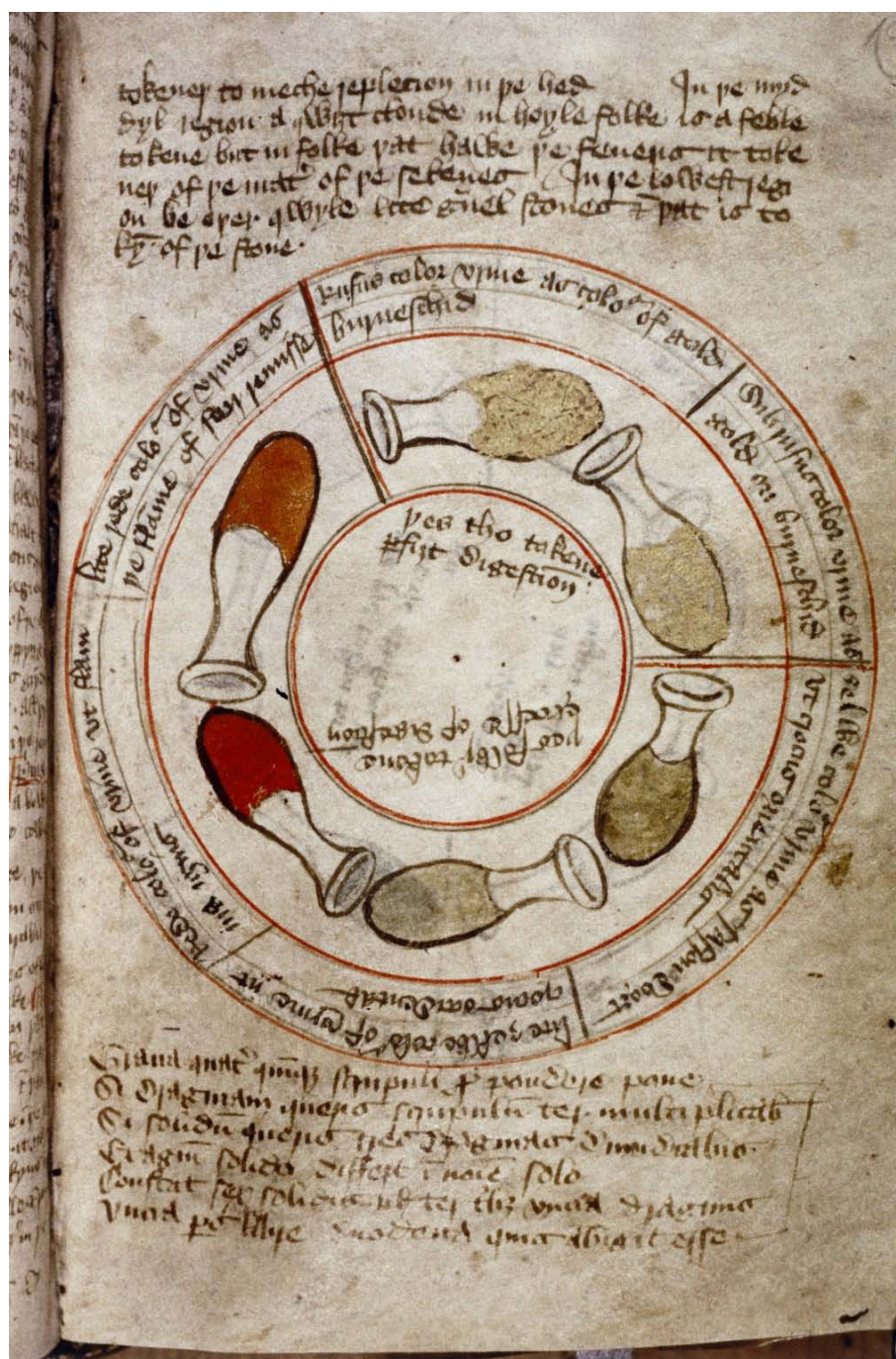
La atribución de significados a este grupo está en función de los contextos, es posible que en los de carácter devocional primen las distintas abogacías otorgadas a la santa, mientras en retablos donde aparecen escenas de la vida de la Virgen la presencia de este tema tenga un sentido inmaculista.

Cuando Santa Ana sujeta un libro abierto enlaza con una representación iconográfica muy popular a finales del siglo XV que hace referencia a la educación de María por atribuir la devoción popular a la santa una función educadora, aunque los apócrifos dicen que María abandonó el hogar de sus padres a los tres años para ser consagrada al templo, pero en este caso, igualmente sin apoyo textual, parece enseñar al nieto. En algunos grupos es la Virgen quien muestra el libro a su Hijo.

En las representaciones más tardías el carácter anecdótico que introduce a las figuras en una escena de la vida cotidiana favorece que se integren en el grupo San José, San Joaquín e incluso la madre de Ana, de nombre Emerenciana según los textos apócrifos, dando lugar al tema iconográfico de la santa parentela donde entre los parientes también pueden incluirse las hermanas de María fruto de posteriores matrimonios de Ana, como en la tabla central del tríptico de la cofradía de Santa Ana de Lovaina pintado por Quentin Metsys (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas).

UROSCOPIA

Irene González Hernando irgonzal@ucm.es



Miscelánea médica, hecha en Inglaterra ca. 1430, hoy en la Bodleian Library (Oxford), ms Digby 29, fol. 129r

Palabras clave: medicina, diagnóstico, matraz, arte, Edad Media.

Keywords: medicine, diagnosis, art, flask, Middle Ages.

Abstract: In the Middle Ages, the most popular diagnosis medical proof was urine examination, since it was less risky than blood extraction and more easy of interpretation than pulse. For that reason, the urine flask became a frequent attribute of medical status. Thus, it is possible to find three types of depictions concerning urine: the isolated representation of the physic bearing a urine flask or looking at it for interpretation; the physic falling down the urine flask as a sign of the forthcoming death of the patient; and the wheel of urines where each color means a different illness.

Descripción del tema:

La uroscopia o examen de la orina es una de las pruebas médicas que se realizó en la Edad Media para conocer el estado del paciente. Los elementos que servían para formular un diagnóstico en ese período de la historia eran básicamente el pulso, la fiebre y el examen de orina; y, en menor medida, el examen de heces y el de sangre. De entre todas estas pruebas diagnósticas, la uroscopia fue la más frecuente, ya que era menos desagradable que el examen de heces, menos riesgosa que la toma de sangre y más sencilla de interpretar que la toma de pulso. Era además un análisis pre-químico bastante acertado, que conseguía aportar resultados muy similares a los que mucho después se obtuvieron con la introducción de los reactivos en la medicina de laboratorio. Lo que analizaban los médicos era básicamente el color, la cantidad, la textura o densidad y los sedimentos, ítems que hoy en día siguen siendo fundamentales.

Para los físicos, la orina, como la sangre, era un método diagnóstico excelente porque al ser un fluido que estaba en el interior del cuerpo pero que salía al exterior, permitía comunicar interior y exterior, y revelar información anatómica y fisiológica en un momento en que la [disección](#) era poco frecuente, especialmente antes de los siglos XIII-XIV. Por ello trataron sobre cuestiones relacionadas con la orina, su uso y sus propiedades terapéuticas o diagnósticas, autores que escribieron en los tres idiomas cultos de la Edad Media (griego, árabe y latino), procedentes de geografías muy diversas y adscritos a cronologías muy variadas, entre los que podemos citar a Teófilo Protospathario, Johannes Zacarías Actuarius, Avicena, Isaac Israeli, Hildegarda de Bingen, Bartolomeo Anglicus, Bernardo Gordonio, Arnau de Villanova, Maurus, Gilles de Corbeil, Michele Savonarola, etc. Por ello, no llama la atención que la uroscopia se convirtiese en elemento esencial de la enseñanza universitaria de la medicina a partir del siglo XIII (véase por ejemplo el programa académico de París).

Para poder llevar a cabo este juicio, era necesario contar con un recipiente adecuado en que recoger y almacenar la muestra de orina, un matraz, siendo este recipiente el que se convirtió en un elemento iconográfico de primer orden en el campo de la imagen médica. Debía de ser un recipiente de vidrio blanco, que dejase pasar la luz sin modificar el color, para poder observar correctamente la coloración. Debía tener además una embocadura estrecha pero un depósito grande y redondeado, pues un recipiente demasiado estrecho y alargado no permitía almacenar cantidad suficiente de orina como para apreciar sus sedimentos. El análisis practicado era ante todo un análisis visual, por lo que generalmente el médico se representaba sosteniendo el matraz de orina con la

mano en alto y mirándolo al trasluz. El físico podía echar mano de otros sentidos para emitir su juicio, oliendo, tocando, e inclusive gustando la orina, lo que generó no pocas parodias y burlas hacia los médicos, calificados en ocasiones de *bebedores de orina*. Sin embargo, con esta comprobación percibieron cosas como la presencia de un contenido patológico de azúcares en el cuerpo humano, es decir la diabetes.

En el arte medieval podemos encontrar al menos tres tipos de representaciones asociadas a la uroscopia. La más frecuente es la representación del médico, un hombre ataviado dignamente, sosteniendo el matraz de orina y mirándolo al trasluz. Así fueron representados físicos reales como Avicena y también santos médicos como Cosme y Damián. Una segunda representación relacionada es aquella en que el médico deja caer el recipiente de orina al suelo, siendo este un signo de que el paciente está a punto de morir, tal como aparece en el fol.34r de la *Miscelánea médica*, de origen británico ca. 1280-1290, hoy en la Bodleian Library de Oxford, ms. Ashmole 399. Esta variante iconográfica es relativamente poco frecuente, pero es de gran interés ya que la excelencia médica se medía por la capacidad de éste de indicar al enfermo cuando estaba próxima su muerte, de modo que pudiese cumplir con sus obligaciones espirituales y religiosas. Aquí el médico que interpreta la orina y pronostica la muerte se acerca al astrónomo/astrólogo que interpreta los astros para buscar una explicación a acontecimientos vitales de primer orden; de modo que distintas áreas científicas aparecen relacionadas. Por último, entre las variantes iconográficas, podemos hallar también el árbol o rueda de orina con distintos recipientes que cubren toda la gama cromática posible. Se trata de una representación taxonómica o de clasificación. Los distintos recipientes suelen disponerse a modo de rueda, pero pueden aparecer en otra composición, por ejemplo conformando una o varias filas sucesivas, como en el *Iatrosophion bizantino* de mediados del s. XV, hoy en la Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), ms. gr. 3632, fol. 51r.

No hay muchas más representaciones en que aparezcan matraces de orina. De hecho, aunque las fuentes escritas indican que los peregrinos y caminantes llevaban entre sus objetos de viaje orinales muy parecidos a los matraces para hacer análisis diagnósticos (véase por ejemplo la descripción de Felix Faber de Ulm a finales del XV), en las representaciones artísticas estos objetos se omitieron. A la hora de caracterizar al [peregrino](#), otros objetos como el bastón para apoyarse, la calabaza con agua para saciar la sed, o el sombrero para protegerse de las inclemencias del tiempo, parecieron más representativos de este tipo humano.

Antes de concluir esta sucinta descripción, faltaría señalar como, pese a lo desagradable de la orina, cuestión de la que se hicieron eco muchos autores medievales, ésta estaba presente no sólo en los usos médico diagnósticos, sino que además era la base en ciertos preparados farmacológicos (especialmente los de uso tópico, por su poder antiséptico), en recetas de alquimia, e inclusive fuera del campo científico, como mordiente en las tinturas de tejidos. De ahí que al incorporarse a la representación del médico, el matraz de orina sirviese para dignificar y completar su imagen, sin que tuviese, en principio, una connotación negativa.

Selección de obras:

- *Miscelánea médica de Razes, Galeno e Hipócrates*, traducida al latín por Gerardo de Cremona, hecha en Paris ca. 1250-1260, Bibliothèque Municipale de Avignon, ms. 1019, fol. 86v y fol. 102 con médico examinando una muestra de orina y tomándole el pulso al paciente.
- *Miscelánea médica*, de origen británico, ca. 1280-1290, hoy en la Bodleian Library de Oxford, ms. Ashmole 399, fol.34r. Arriba el médico deja caer un matraz de orina indicando la proximidad de la muerte y abajo la persona ya fallecida es objeto de una disección o autopsia.
- *Miscelánea astrológica*, traducida al latín por Gerardo de Cremona, copia de procedencia desconocida hecha a finales del siglo XIII, hoy en la Bibliothèque Municipale de Avignon, ms. 1022, fol. 29v con médico examinando una muestra de orina.
- Avicena, *Canon*, traducción latina de Gerardo de Cremona, copia procedente de Paris del siglo XIII, hoy en la Bibliothèque Municipale de Besançon, ms. 457, fol. 1r (representación de Avicena con matraz de orina), fol. 36v (médico con matraz de orina junto a la cama de un enfermo), fol. 123r (médico examinando una muestra de orina) y fol. 303v (médico junto a la cama de una enferma con matraz de orina).
- Avicena, *Canon*, traducción hebraica, procedente de Lombardía de la 2ª mitad del siglo XIV, hoy en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (BUB), ms. 2197, fol.7r con una escena académica en que un médico muestra un recipiente de orina a una serie de discípulos.
- *Tratado* de Nicholas of Lynn, copia de fines del siglo XIV, hoy en la Bodleian Library de Oxford, ms. Ashmole 789, fol. 364v con rueda de orina.
- *Institutiones/Novellae* de Justiniano, hecha en el Midi francés en el siglo XIII-XIV, hoy en la Bibliothèque Municipale de Avignon, ms. 0749, fol.33v con un médico examinando una muestra de orina.
- *Leccionario del oficio de la Abadía Saint-Evroult d'Ouche*, hecho en Normandía (Francia), en la 2ª mitad del siglo XIV, hoy en la Bibliothèque Municipale de Alençon, ms. 0128, fol. 126, con decoración marginal en la que aparece un médico (o híbrido antropomorfo) sosteniendo una muestra de orina.
- *Miscelánea médica*, copia de procedencia desconocida del siglo XIV, hoy en la Bibliothèque Municipale de Moulins, ms. 0030, fol. 6 y fol. 13 con médico examinando una muestra de orina, fol. 65v con mano de médico sosteniendo una muestra de orina de la que sale una suerte de árbol taxonómico, y fol. 66 en cuya inicial Q aparece un médico sosteniendo muestra de orina.
- *Miscelánea médica*, copia hecha en Inglaterra entre fines del siglo XIII y el siglo XIV, hoy en la Bibliothèque Mazarine de Paris, ms. 3599, fol. 97v con inicial D con un mono médico con una muestra de orina.

- *Iatrosophion* bizantino, mediados s. XV, hoy en la Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), ms. gr. 3632, fol. 22r con varios médicos con matraces de orina, fol. 51r con taxonomía de orina, y fol. 134v con otro médico con matraz de orina.
- *Almanaque* de John Somer, copia de principios del siglo XV, hoy en la British Library, ms. Harley 5311, con rueda de orina.
- *Herbario latino* del siglo XV, hoy en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze), ms. Ashb 731, fol. 53r (o fol. 29r) en que un hombre está rodeado de una serie de círculos vacíos que podrían ser una representación incompleta de la rueda de orina.
- *Miscelánea médica*, procedente de Inglaterra ca. 1430, hoy en la Bodleian Library (Oxford), ms. Digby 29, fol. 129r, fol. 129v y fol. 130r con distintas ruedas de orina.
- *Horas al uso de Amiens*, hecho en Picardía (Francia) a fines del siglo XV, hoy en la Bibliothèque Municipale Abbeville, ms. 0016, fol. 20v, con un médico examinando una muestra de orina, situado en el margen.
- *Epistre Othea* de Christine de Pizan, copia hecha en Flandes hacia 1460, hoy en la Bibliothèque Municipale de Lille, ms. 0391 (0175), fol. 39v en el que se contraponen un médico sosteniendo una muestra de orina delante de una pareja, y por otro lado una maga golpeando unos recipientes con su vara.
- *Horas al uso de Roma*, copia procedente de Flandes del último cuarto del siglo XV, hoy en la Bibliothèque Mazarine de Paris, ms. 0502, fol. 91v con decoración marginal de un mono recogiendo una muestra de orina de uno de sus congéneres a la vez que sopla aire por sus posaderas.
- *Sharaf al-dîn, cerrâh nâma*, copia hecha en Amasya en 1466, hoy en la BnF, supplément turc 693, fol. 99 con patología de retención de orina

Bibliografía

ANDROUSTSOS, G. (2005), “Théophile Protospatharios: un précurseur byzantin de l’urologie », *Andrologie*, vol.15, nº 3, pp. 316-323.

ARMSTRONG, J.A (2007), « Urinalysis in Western Culture: A brief history », *Kidney International*, vol. 71, nº 5, pp. 384-387.

CONNOR, H. (2001-2002), “Medieval Uroscopy and Its Representation on Misericords (part I & part II)”, *Clin Med (Lond)*, nº 1, pp. 507-509 y nº 2, pp. 75-77.

FINE, L.G. (1986), “Circle of Urine Glasses: Art of Uroscopy (with a translation of de Ketham’s Fasciculus Medicinae)”, *American Journal of Nephrology*, nº 6, pp. 307-311.

MOULINIER-BROGI, Laurence (2012), *L’uroscopie au Moyen Âge « Lire dans un verre la nature de l’homme »*, Paris, Honoré Champion.

TOMICKEK, D. (2009), “Diagnostics in Late Medieval Sources”, *Prague Medical Report*, Vol. 110, nº 2, pp. 120–12.

VON ZGLINICKI, Friedrich (1982), *Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau mit über 100 Abbildungen und einer Einführung von Geheimrat Prof. Dr. med. Dr.h.c.mult.C.E.Alken*, Darmstadt, GIT-Verlag Giebeler.

WALLIS, Faith (2000), "Inventing Diagnosis: Theophilus' De Urinis in the Classroom", *Dynamis*, n° 20, pp. 31-73.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VIII · Nº 16 · 2016



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Museo Cartográfico Juan de la Cosa de Potes

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

Imagen de cubiertas: Detalle del sepulcro de Martín Vázquez de Arce, catedral de Sigüenza [foto: Fco. de Asís García]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VIII, nº 16

2016

SUMARIO

	Páginas
<i>El Castillo del Amor en las artes figurativas bajomedievales</i> Ana PÉREZ GONZÁLEZ	5-30
<i>El mundo artúrico y el ciclo del Grial</i> Tomás IBÁÑEZ PALOMO	31-66
<i>La gárgola en el mundo hispano bajomedieval</i> Dolores HERRERO FERRIO	67-99
<i>Notas sobre la iconografía del martirio de san Bernardo de Alzira: a propósito de la tabla homónima del Museo de la Catedral de Valencia</i> Borja FRANCO LLOPIS	101-118
<i>Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media</i> María RODRÍGUEZ VELASCO	119-142

EL CASTILLO DEL AMOR EN LAS ARTES FIGURATIVAS BAJOMEDIEVALES

Ana PÉREZ GONZÁLEZ

Doctora en Historia del Arte (UCM)
Profesora de Educación Secundaria de la Comunidad de Madrid
ana.prezl@educa.madrid.org

Recibido: 3/9/2016

Aceptado: 5/12/2016

Resumen: El *Castillo del Amor* fue un asunto iconográfico profano ampliamente desarrollado en las artes figurativas europeas del siglo XIV, consistente en la representación de un castillo, o torre, habitado únicamente por mujeres, las cuales se defienden de los caballeros que intentan sitiar la fortaleza, arrojándoles flores. Creemos que este asunto, difundido a través de su representación en pequeñas placas de marfil, libros miniados y tapices, tuvo además una cierta repercusión en nuestro territorio. Esta relación es posible rastrearla a través del estudio de determinados ejemplos en las artes suntuarias hispanas.

Palabras clave: Castillo; simbolismo; iconografía; *Castillo del Amor*; damas guerreras.

Abstract: The *Castle of Love* was a profane iconographic theme widely spread in the fine arts, overall in the 14th century in France. It consists in representing a castle or tower inhabited only by women who are defending their fortress from a siege by throwing flowers to the knights outside the walls. This theme, which spread as a decorative motif in small ivory plates, miniature books or tapestries, had, as well, some influence in our country. Hence, it is possible to follow the trail of this connexion by studying specific examples of Hispanic fine arts.

Key words: Castle; symbolism; iconography; *Castle of Love*; female warriors.

La fórmula iconográfica tradicionalmente denominada *Castillo del Amor* se define por la distribución de un conjunto de mujeres en lo más alto de un castillo, las cuales, de forma cooperativa, interactúan con los hombres que se encuentran en el exterior, bien para defenderse de su ataque arrojando flores o, tras una breve lucha más o menos violenta entre ambos sexos, invitarles a acceder al castillo donde en ocasiones encontramos a las parejas ya reunidas. En algunas piezas datadas a finales del siglo XIV, el dios alado Amor preside la escena¹.

Creemos que el significado de esta imagen, tradicionalmente interpretada desde el punto de vista del cortejo amoroso cortesano, debió tener en un principio un propósito muy diferente del que terminó poseyendo, y que estaría más en la dirección del poder de las mujeres en la salvaguarda de su integridad física sexual cuando estas actúan en

¹ Este artículo deriva de nuestra Tesis doctoral, defendida en enero de 2016 en la Universidad Complutense de Madrid, elaborada bajo la dirección de los doctores Dña. Ma Ángeles Blanca Piquero López y D. Juan Carlos Ruiz Souza. Uno de sus apartados se centró en la necesaria revisión de la iconografía del *Castillo del Amor* desde un punto de vista puramente iconográfico, mediante la utilización de postulados propios de las técnicas de la Historia del Arte, y no del análisis literario. Además fijamos nuestra investigación en torno a dos ejes de actuación: el primero, la recopilación sistemática de imágenes y referencias bibliográficas sobre las piezas que presentaran dicha iconografía; y el segundo, comprobar qué grado de repercusión pudo tener dicho modelo iconográfico en los reinos peninsulares, a partir del último tercio del siglo XIV.

comunidad. Por ello creemos que quizá el título que correspondería a esta iconografía sería el *Asalto al castillo de las damas* y proponemos que únicamente en el caso de las representaciones en las que el dios Amor preside la escena y las parejas de amantes están unidas, es cuando propiamente podríamos denominar la escena *Castillo del Amor*.

Fuentes escritas

La búsqueda incesante de un texto o fuente literaria directa que pudiera justificar esta iconografía, llevada a cabo por parte de los distintos investigadores, hizo que se relacionara tradicionalmente con el *Roman de la Rose*, obra poética de Guillaume de Lorris y de Jean de Meung, pero los intentos de hacer coincidir ambos relatos han sido infructuosos². Por lo tanto, a día de hoy, consideramos que de haber existido ese relato que ilustrara o justificara fielmente el asunto iconográfico que aquí analizamos, hoy por hoy estaría perdido o inédito. Nosotros, considerando que los esfuerzos frustrados de los investigadores en la búsqueda de dicha fuente solo consiguieron lastrar su estudio, hemos propuesto una revisión del tema, apreciando sus valores formales y asumiendo que ante la falta de texto que justifique su lectura, su interpretación dependería de la variación de los distintos elementos que la componen.

El primero de los investigadores dedicado al estudio del tema fue el profesor Loomis³. Sus estudios apuntaron la posibilidad de que esta representación derivara de algún episodio histórico de la vida real o, en todo caso, de representaciones teatrales, como las recogidas por las crónicas en varias cortes europeas. La más antigua de la que se tiene conocimiento tuvo lugar en 1214, en el festival de Treviso, y fue recogida por Rolandinus Patavinus. Este autor relata la costumbre de las doncellas de la villa de construir, a modo de juego, un castillo. Desde él, las jóvenes se defendían del ataque de sus atacantes arrojando tartas, peras, membrillos, rosas, lilas y violetas.

Koechlin menciona como posible fuente para esta iconografía la costumbre que existía en el País de Vaud, un cantón de Suiza, de elevar un castillo defendido por las mujeres del lugar que tiraban rosas por las ventanas, mientras que fuera los jóvenes cantaban y recogían las rosas en sus sombreros. Una vez que el castillo era tomado, las muchachas formaban cortejo con los jóvenes⁴.

Van Marle considera dentro de *los Pasatiempos* medievales “el combate por el asalto del castillo de amor” como un marco ante el cual tiene lugar el combate entre los caballeros armados con lanzas. También en el capítulo de su estudio dedicado a *El amor*, vuelve a hacer referencia “al castillo o fortaleza del amor”, e identifica la conquista del corazón de la amada con la fortaleza que ha de ser conquistada por el caballero⁵.

² Según la opinión de KOECHLIN, Raymond (1924): p. 404, el *Castillo del Amor* mencionado en el poema del *Roman de la Rose*, defendido por la armada del Dios del Amor, no tiene nada en común con el combate o el asalto que se produce en las piezas a las que nos referimos. LOOMIS, Roger Sherman (1919) llega exactamente a esta misma conclusión tras analizar las ilustraciones del *Roman de la Rose*.

³ LOOMIS, Roger Sherman (1919). A él debemos la analogía simbólica establecida entre el asalto al castillo y la conquista del corazón de las damas que resguarda.

⁴ KOECHLIN, Raymond (1924) realizó un exhaustivo estudio destinado a sistematizar los marfiles góticos franceses, dentro de los cuales, basándose en el estudio de Loomis, distingue un grupo de piezas, valvas de espejo y también cofres de marfil, en los cuales se representa el “Ataque al Castillo del Amor”.

⁵ VAN MARLE, Raimond (1971). Como fuente literaria de inspiración para este tema cita los romances

El estudio de Greene aportó noticias históricas sobre la práctica *teatral* celebrada en las cortes europeas bajomedievales con motivo de enlaces matrimoniales, en los que se erigían castillos de madera que debían ser defendidos por las damas de la corte ante el ataque de los caballeros. El autor de este estudio menciona la recepción y banquete celebrado en el Palacio de Westminster en 1501 en honor de la futura reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, prometida con el príncipe Arturo de Gales. Las crónicas mencionan que fue el compositor, dramaturgo y actor William Cornish el que promovió la erección de un castillo de madera, que se colocó sobre una plataforma con ruedas, que en su interior transportaba a ocho doncellas. Los caballeros, desde otra carroza, procedieron a asaltar el castillo de las damas, consiguiendo su rendición por la fuerza, para concluir el espectáculo con un baile entre los asaltantes y las damas, vestidos la mitad de ellos a la moda inglesa y la otra mitad a la moda española, como demostración final de la armonía entre los sexos y las naciones⁶.

Greene apunta a que esta práctica podría estar inspirada en la crónica de Cosme de Praga, fechada en el siglo XII, donde se expone que en Bohemia existió un reina llamada Lubossa que se rodeó de un grupo de amazonas independientes de los hombres, que construyeron una fortaleza llamada *Castillo de las Damas*, que terminó siendo sometida por la violencia masculina.

Camille, aportó una nueva interpretación de la iconografía del *Castillo del Amor* al considerar que la torre en la que se encuentran las mujeres simbolizaría al mismo tiempo tanto la represión física y espacial a la que estaban sometidas como la imagen de superioridad y el poder que tenían las mujeres en la fantasía medieval, así como el aislamiento social y las restricciones que sufrían en realidad. Para este autor, los caballeros más que atacar el castillo pretenderían acosar sexualmente a las mujeres y forzarlas⁷.

Extensión geográfica y cronológica

El *Castillo del Amor*⁸ fue una fórmula iconográfica profana que debió gozar de cierto éxito en la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIV, sobre todo en territorio francés, si atendemos al número de piezas localizadas que presentan esta iconografía o alguna de sus variantes. Podemos constatar que las más antiguas representaciones de dicho tema aparecieron, en cambio, asociadas a libros miniados procedentes de Inglaterra hacia el 1300. Además, hemos podido confirmar que el tema iconográfico del *Castillo del Amor* siguió estando presente en determinados libros miniados procedentes del Sacro Imperio en la primera mitad del siglo XV.

medievales de Walter von der Vogelweide, el *Roman de la Rose*, ya propuesto por Koechlin, y un poema alemán titulado *Die Minneburg*, es decir, el *Castillo del Amor*, fechado en el segundo cuarto del siglo XIV.

⁶ GREENE, Thomas M. (1995) menciona otras fuentes literarias que pudieron ayudar a concretar la iconografía del *Castillo del Amor*. Destaca la *Cité des Dames* de Christine de Pisan, el poema inglés *The Castle of Perseverance*, el poema de Jean Molinet titulado *Le Hault Siege d'Amours*, el castillo de la bruja Dragontina de Ariosto en *Orlando Furioso*, además del *Roman de la Rose*.

⁷ Para CAMILLE, Michael (1998a): p. 88, las inofensivas flores arrojadas por las damas simbolizarían los genitales femeninos, mientras que los caballeros utilizan para su ataque puntiagudas espadas, como un claro símbolo fálico, que aludirían a la violencia sexual representada en esta escena.

⁸ De KOECHLIN, Raymond (1924) tomamos la denominación iconográfica del tema, *Le Château d'Amour*, terminología utilizada para referirse al conjunto de piezas que aquí nos ocupan.

Sabemos que las piezas de marfil que recogen dicha iconografía fueron producidas desde principios del siglo XIV hasta el siglo XV en los talleres de París asociados a la corte⁹ para surtir de piezas a los reyes, los duques de Borgoña, la condesa de Artois, el duque de Berry, los de la Trémoille y cualquiera que pudiera pagar el elevado precio de las piezas que producían. Como sabemos, estos artículos no solo eran utilizados por los parisinos, sino que era un objeto demandado por los viajeros que llegaban a la ciudad. Estos, quienes probablemente solicitasen estos objetos por su profundo impacto visual y su rico mensaje simbólico relacionado, quizá, con las virtudes caballerescas, pudieron haber contribuido a la difusión y a la popularización del modelo iconográfico del *Castillo del Amor*¹⁰.

Atributos y formas de representación

Quizá el carácter de irrealidad que esta escena plantea –en la lucha imposible entre mujeres, que por lo general esgrimen flores, contra guerreros armados con espadas–, no respaldada por un texto que le dé sentido o explicación inequívoca, es lo que haya suscitado tanto interés y a la vez tanta inquietud entre los expertos. Esta hermosa antítesis surgió en el contexto social de la Baja Edad Media, en el cual la guerra era una actividad pública, eminentemente masculina, en la que las mujeres no tenían la obligación legal de tomar parte¹¹, razón por la que esta imagen tan impactante pudo alcanzar una amplia difusión. Por ello, resulta curioso observar la iconografía del *Castillo del Amor* en relación con la definición del término *amor cortés*, que estableció el medievalista Georges Duby, al considerar que haría referencia a “la actuación del hombre joven [...] que asedia, con intención de tomarla, a una dama, es decir, una mujer casada, en consecuencia inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada, protegida por las prohibiciones más estrictas [...] que consideraban el adulterio de la esposa como la peor de las subversiones”¹². De modo que podemos llegar a entender que la representación iconográfica del castillo, en relación a las damas que defienden su integridad desde lo más alto de una estructura fortificada, vendría a convertirse, de esta manera, en la imagen visual de un concepto firmemente aceptado y difundido en la Baja Edad Media.

Analizaremos los tres elementos formales que, en nuestra opinión, articulados simultáneamente, definen y nos permiten identificar la fórmula iconográfica del *Castillo del Amor*. Estos son el castillo de las damas, las damas guerreras y las flores.

El castillo de las damas

Dentro de la iconografía del amor cortés propia del gótico europeo es habitual la representación de damas situadas en lo alto de un castillo, mientras que los caballeros se presentan ante ellas. Esta imagen podría relacionarse con la llamada sublimación de la mujer¹³, según la cual la torre vendría a ser el recinto protector que asegura cobijo a la

⁹ Ibid., pp. 362-363. Recoge toda la documentación y los nombres de los maestros eborarios que son, entre muchos otros, Renauld le Bourgeois, Jean le Scelleur, Jehan de l'Image, Jehan de Couilly y Thomas de Fienvillier.

¹⁰ GARCÍA RUIZ, María Aurora (2013).

¹¹ DILLARD, Heath (1993).

¹² DUBY, Georges (1990): pp. 66 y ss.

¹³ REVILLA, Federico (1990): p. 121.

mujer, estableciendo un paralelismo entre esta y un objeto precioso o de valor incalculable que es importante preservar. Por otro lado, el castillo o la torre en el ideario gótico actúan de pedestal sobre el cual se erige y se eleva la mujer, en una clara asociación de esta con los ídolos y el deseo que experimenta el hombre por este, como una forma de idolatría¹⁴.

En cambio, lo determinante y contradictorio respecto a la iconografía del *Asalto al Castillo de las damas*, es que son un conjunto de mujeres las que lejos de suscitar la reverencia de los caballeros, se ven obligadas a defender la fortaleza ante su despiadado ataque. De este modo, las damas, asociadas con un mismo objetivo, colaboran en la defensa de la fortaleza que las cobija, ocupando todos aquellos lugares de la construcción que son susceptibles de ser vulnerados por los atacantes, así como aquellos desde los cuales es más efectivo el ataque, es decir, las barbacanas y torres.

Las damas guerreras

Creemos que, quizá, lo más relevante de este tema iconográfico sea el protagonismo que adquieren las mujeres en una escena de acción, las cuales, sobre todo en las representaciones iconográficas más tempranas del tema, como la del *Salterio de Peterborough*, parecen mostrar una postura belicosa y abiertamente hostil. Las damas se muestran, por tanto, como individuos fuertes dotados de virtudes e iniciativa propia, que deciden protegerse en comunidad y no dudan en utilizar la violencia para conseguirlo.

Si pensamos en el antecedente más inmediato de esta idea, un grupo organizado de mujeres que batalla contra hombres, encontramos una fuerte referencia tanto literaria como iconográfica en el mito grecolatino de las amazonas¹⁵ o, mejor dicho, el concepto medieval un tanto exótico que los escritores, ya sean clérigos o laicos, tenían de las doncellas guerreras, derivado de los textos de la antigüedad clásica y adaptados según el gusto cortesano del momento. Las amazonas fueron un pueblo de mujeres guerreras, descendientes de Ares y de la diosa Harmonía, que habitaban una región indefinida, cercana al Cáucaso, la Capadocia o al Danubio, según las distintas fuentes, que vivían en comunidades en las que no existían varones, por lo que tenían que unirse a extranjeros para procrear, tras lo cual criaban únicamente a las niñas¹⁶.

Dicho esto, hay que aclarar que no es nuestra intención hacer depender las representaciones de las protagonistas de nuestro tema del *Castillo del Amor* de las amazonas clásicas, puesto que es evidente que la relación sería muy sutil y las diferencias conceptuales e iconográficas notables. Entre las divergencias podríamos señalar el hecho de que las amazonas fueran conocidas por guerrear a lomos de sus caballos, con únicamente un pecho cubierto y armadas con una lanza¹⁷. Pero sí creemos que en la concepción del tema iconográfico que nos ocupa existía un sustrato cultural, tradicional y hasta cierto punto moral que permitió poner en relación ambos tipos de mujeres, amazonas y doncellas guerreras.

¹⁴ CAMILLE, Michael (2000): pp. 316-354.

¹⁵ Estrabón XI, 5,1-2; Apolodoro II, 5. Homero, *Ilíada* Canto III, 189 y Canto VI, 186; Virgilio, *Eneida*: Libro I, 490; Justino, *Historia Universal*, Libro II. Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro VII, Cap. LVI, p. 352; Heródoto, *Historias*, Libro IV CXIV); Justino, *Historia Universal*, Libro XII, III; Suetonio, *Vida de César*, XXII.

¹⁶ ALONSO DEL REAL, Carlos (1967): pp. 69-70; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): pp. 442-443.

¹⁷ Dichas características propias de las amazonas solo las hemos encontrado, parcialmente, en el caso excepcional de la valva del Wilhelm-Hack-Museum en Ludwigshafen am Rhein, Alemania (inv. 457/10).

Lo cierto es que el mito de las mujeres guerreras propio de la literatura grecolatina entraría en la literatura de aventuras europea del siglo XII¹⁸, cuando las novelas francesas incorporaron el mito de *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* y el *Roman de Alexandre*. A través de dichos textos se habría adaptando el mito de las amazonas humanizándolo y dotándolo de un carácter plenamente cortés, de modo que las características más agresivas o masculinas quedaron totalmente diluidas, a la vez que se acentuaban sus virtudes femeninas, como *fortitudo*, *sapientia* y *pulchritudo*, convirtiéndolas en “amazonas cortesanas”, originales y ejemplares¹⁹.

Las flores

En todos los ejemplos analizados que presentan la iconografía del *Castillo del Amor* las mujeres sostienen en sus manos invariablemente flores, que son arrojadas, como sustitutivos de proyectiles, sirviéndose de arcos y ballestas. En algunas ocasiones son los caballeros los que abandonan sus espadas para catapultar bombas florales desde el exterior de los castillos que tratan de asediar u ofrecen ramos floridos a las damas que acosan, lo que nos lleva a pensar en la importancia de este elemento iconográfico.

Las flores, en el contexto simbólico del arte profano medieval, por su naturaleza hacen referencia a la fugacidad de las cosas y, por tanto, las encontramos asociadas a la primavera y a la belleza²⁰. En época romana se adoptó el nombre de *Aphrilis* para designar al segundo mes del calendario juliano, como tributo a la diosa más conocida por su denominación griega *Aphrodite*²¹. El mes de abril se relaciona con el término *aperio*, puesto que es cuando las plantas comienzan a florecer, lo que a su vez se relacionaba con la diosa Flora, diosa romana de la juventud y la floración de las plantas, que era conmemorada en la *Floralia*, fiesta celebrada a finales de abril con una serie de ofrendas y procesiones florales, destinadas a favorecer las buenas cosechas²².

Durante la Alta Edad Media en la Europa occidental se realizó multitud de representaciones inspiradas en la descripción del mes de Abril recogida en las *Etimologías* de San Isidoro²³. Como consecuencia de ella, fue frecuente que el mes de abril apareciera simbolizado por figuras femeninas mostrando en sus manos flores, que parecen sostener y, quizá, arrojar por encima de sus cabezas²⁴. Pero en la Baja Edad Media el mes de abril empezó a adoptar la apariencia de una figura masculina, identificándose como *príncipe de la primavera* pretendiendo personificar al “presuntuoso y cortés April”, tal como relata el italiano Bonvesin da Riva en su *Disputatio mensium*²⁵.

¹⁸ ROMERO TABARES, María Isabel (1998): pp. 106-107.

¹⁹ PETIT, Aimé (1983).

²⁰ CIRLOT, Juan Eduardo (2007).

²¹ SCULLARD, Howard Hayes (1981): pp. 97 y 107.

²² GRIMAL, Pierre (1951).

²³ SAN ISIDORO DE SEVILLA: “Aprilis que es el mes de abril, es dichoso por Venus, así como afrodilis, es decir Venus, que es por amor de lujuria, en griego es llamada Afrodís. O aún aprilis es dicho como aperilis, que quiere decir abridero, porque en este mes se abren todas las cosas en flor”. Traducción tomada de GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1983): p. 297.

²⁴ Este es el caso de la alegoría del mes de abril, representada en la arquivolta de la portada meridional de San Miguel de Beleña de Sorbe en Guadalajara. RUIZ MONTEJO, Inés (1994).

²⁵ Ejemplo de ello es el bajorrelieve de uno de los capiteles del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (siglo XV). CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1994): p. 131.

En el Medievo el mes de abril era el mes en que se producían las celebraciones nupciales²⁶, y ya entonces, al igual que ahora, estaban íntimamente relacionadas con la existencia de abundantes adornos florales, hecho que tradicionalmente se suele vincular con la fecundidad de la naturaleza en relación con la posibilidad de procreación que imponía el matrimonio. Pero, por otro lado, mucho menos poético, no tenemos que olvidar que las flores tendrían una utilidad práctica. A pesar de que los enlaces matrimoniales se celebraban justo al finalizar el invierno, cuando se imponía el necesario baño anual, las flores con su aroma ayudarían a suavizar los fuertes olores de las personas congregadas para tal celebración.

Por todo ello, creemos que es posible que la iconografía del *Castillo del Amor* estuviera relacionada en su gestación, por un lado, con los festejos primaverales de origen pagano, en los que hombres y mujeres jóvenes recogían flores o ramas floridas para celebrar la llegada de la primavera y, por otro lado, con las celebraciones matrimoniales a las que estos juegos solían preceder. Esto reforzaría la teoría de la derivación de este tema en una escena galante y no belicosa. Además debemos recordar en este punto el texto que publicara Loomis mencionando el dato histórico del festival de Treviso en 1214, lo que nos invita a contextualizar este hecho no solo en la primavera, sino también en el ámbito de las celebraciones prenupciales.

De tal manera, habría que contemplar la posibilidad de que el modelo iconográfico del *Castillo del Amor* tenga su origen en la plasmación de una escena derivada de la vida cotidiana, relacionada más con los festejos agrarios populares que con el amor cortés burgués en el que se terminó convirtiendo, heredada de la tradición popular pagana grecolatina, tanto en la representación de las damas guerreras como de los ritos prenupciales.

Soportes y técnicas

La representación de este tema no se limitó únicamente a un soporte o técnica, sino que la encontramos decorando arquetas y valvas de espejo de marfil, esmaltes, libros miniados, pintura mural y piezas de orfebrería, como la fuente o joya denominada *Castrum Amoris* que poseyó Pedro IV de Aragón, actualmente desaparecida²⁷.

Tapices

Existe la constancia documental de la existencia de tapices que recogieron en su día la iconografía del *Castillo del Amor*, hoy perdidos. El profesor Loomis en su estudio señala que en el inventario del duque de Gloucester, realizado en el año 1397, se registra “una pieza de Arrás, de la historia de un asalto hecho a unas damas en un castillo”. En otro inventario de Margarita de Flandes fechado en 1405, se recogen noticias de “un tapiz de seda de damas que defienden un castillo”, así como que Enrique VIII de Inglaterra tuvo

²⁶ Tal es el caso de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, conservado en la Biblioteca del castillo de Chantilly en Francia. En el folio 4v, una miniatura a página completa ilustra cómo una pareja se desposa, mientras que otras jóvenes, tras ellos, recogen flores del campo. Esta escena tiene lugar bajo la representación de la carta astral correspondiente al mes de abril, con sus signos zodiacales asociados (Aries y Tauro), las estrellas y el Sol. Para más información vid. STIRNEMANN, Patricia y VILLETA-PETIT, Inès (2004).

²⁷ Para más información: Archivo de la Corona de Aragón (ACA, reg. 1334, f. 32.); LLUCH, Antoni (1908): pp. 193-194; MADURELL MARIMON, José María (1941); MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014).

una serie de tapices de la *Ciudad de las damas* y Jaime V de Escocia otra serie denominada de igual modo²⁸.

Además, existieron en nuestro territorio al menos dos tapices que recogieron, a juzgar por los registros documentales, la iconografía del *Castillo del Amor*. Una pieza encargada en Perpignan por Leonor de Sicilia en 1356, denominada *Castrum amoris*²⁹, y un segundo tapiz, procedente de los Países Bajos, que perteneció a María de Hungría, quien en 1530 lo había heredado de su tía, Margarita de Austria³⁰.

Libros miniados y marginalia

La representación más antigua conservada del modelo iconográfico del *Castillo del Amor* la encontramos en el *Salterio de Peterborough*. Este volumen, considerado una de las obras maestras de la pintura inglesa, data de hacia 1300. En esta obra, bajo el título de *Siege of the Castle of Love*, figura una ilustración que ocupa el cuarto inferior derecho de la segunda columna del fol. 91v. En ella se ilustra el violento ataque perpetrado por cuatro caballeros vestidos con cota de malla, armados con largas espadas y escudos, al castillo defendido por once mujeres que aparecen distribuidas en tres niveles de una torre coronada por almenas.

En esta imagen, las mujeres, en cuyo rostro podemos apreciar la fuerza con la que intentan rechazar a sus enemigos, defienden con furia el castillo que las ampara, mientras que los caballeros con las espadas ya caídas, aparentan reconocer su derrota en el momento en el que, desde lo más alto del castillo, dos de las mujeres levantan estandartes triunfales. La hegemonía de las damas en este caso viene indicada tanto por su superioridad numérica, como por el mayor tamaño que estas poseen respecto a sus atacantes, lo que puede sugerir la supremacía moral de las mujeres en la defensa de su integridad física, simbolizada por el castillo.

En el *Salterio de Luttrell*, fechado entre 1325 y 1335, encontramos otra expresiva representación del *Castillo del Amor*. Este texto, cuya elaboración fue encargada por Sir Geoffrey Luttrell, en el extremo inferior derecho del folio 75v incluye una representación del *Castillo del Amor*. En este caso la imagen de carácter marginal guardaría una bella relación con el texto al que acompaña, justo al inicio del salmo 38 (actual 39). Sobre él, una inicial iluminada acoge al rey David³¹ que se lleva una mano a la boca, mientras que en el cuerpo del texto en letras góticas, sobre el castillo leemos el inicio del salmo: “Dije yo en mi corazón: tendré cuidado con mi conducta, para no pecar con mi lengua”. En el mismo salmo, el rey David prosigue: “amordazaré mi boca mientras el malvado esté ante mi” (Salmo 39, 2). Estas palabras en relación con la ilustración del castillo han sido interpretadas en sentido literal al equiparar el termino latino *custodiam*, es decir “velar, tener cuidado”, con la función militar del castillo, destinada a procurar la protección de los ocupantes que buscan refugio entre sus muros³². Junto al castillo, el artista representó una figura zoomorfa, quizá una caprichosa figuración demoniaca, según sugería el texto.

²⁸ LOOMIS, Roger Sherman (1919): p. 26.

²⁹ OLIVAR, Marçal (1986): pp. 264-265.

³⁰ BELL, Susan Groag (2004). De él solo sabemos que en 1558 había en el Palacio Real de Madrid un tapiz denominado *Çiudad de damas*, compuesto por seis paneles de, al parecer, más de 200 m².

³¹ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2009).

³² CAMILLE, Michael (1998b): pp. 116-120.

En lo más alto de esta torre una dama tocada con una cofia doble o *hennin*³³, hace sonar una enorme trompeta recta o añafil, instrumento con marcada función bélica y militar con la que solía llamarse al combate³⁴. En el siguiente nivel del castillo dos damas tocadas con diademas con pañuelo, sostienen flores enracimadas que arrojan a los atacantes. Las últimas tres damas ocupan el último parapeto murario y arrojan flores con gran violencia a los hombres que las atacan.

Otra ilustración marginal que representa el asalto a un castillo únicamente defendido por mujeres, la encontramos en unas *Decretales de Gregorio IX con Glossa Ordinaria* (Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV). Este volumen fue escrito en el sur de Francia, probablemente en Toulouse, por mandato del Papa Gregorio IX a su confesor, el monje dominico Raymund de Peñafort. Parece ser que la decoración marginal fue agregada por un artista diferente en el último cuarto del siglo XIII, probablemente a petición de John Batayle, canónigo de San Bartolomé en Smithfield³⁵. En la ilustración marginal del folio 18v observamos en la azotea de la torre del homenaje tres damas que se asoman entre las almenas, mientras que una de ellas adopta un papel activo al blandir una espada con las dos manos, descargando un violento golpe sobre la cabeza de un hombre que cae aparatosamente tras intentar acceder hasta ella, usando una escala apoyada sobre el muro del castillo. Así, el asalto al *Castillo del Amor* queda ilustrado según la manera canónica, con la única desviación respecto al modelo de que, en este caso, la dama protagonista que adopta el papel activo en la defensa del castillo utiliza una gran espada, sustituyendo así a las inofensivas flores, hecho sin duda que no puede resultar casual, sino que es posible que responda más bien a una intencionalidad simbólica.

En cambio, en el manuscrito titulado *De nobilitatibus, Sapientiis, et Prudentiis Regum* (Oxford, Christ Church, Ms 92), realizado por Walter de Milemete para el futuro rey Eduardo III Plantagenet, que reinó en Inglaterra entre 1327 y 1377, cuando este era príncipe heredero³⁶, el motivo del *Castillo del Amor* adquiere un gran desarrollo ocupando dos folios. En el fol. 3v, cuatro jinetes se disponen a tomar al asalto el castillo de las damas. Los caballeros se muestran totalmente equipados con sus petos, celadas y cotas de malla, montados sobre sus rocines. Pero, curiosamente, ninguno de ellos lleva consigo sus armas. En el folio opuesto, un castillo construido de sólida piedra blanca acoge a cuatro damas. La actitud de todas ellas es abiertamente hostil respecto a los caballeros de la página opuesta, y parecen dirigir e iniciar la ofensiva contra ellos de forma coordinada. En la parte más alta del castillo, una de las damas apunta con una enorme ballesta a sus enemigos, pero en lugar de propulsar una saeta, es una flor la que actúa de proyectil. Justo debajo de ella, otras dos damas sostienen flores en sus manos a punto de lanzarlas. Más abajo, defendiendo el acceso por la puerta del castillo, una cuarta dama tensa con fuerza la

³³ Esta imagen del *Salterio Luttrell* es el único ejemplo encontrado en el que las damas que protegen el *Castillo de Amor* llevan la cabeza cubierta. Este hecho nos indica, por un lado, que estas mujeres pertenecen a una clase social alta y, por otro, que estas damas no son doncellas tratando de proteger su virginidad sino mujeres casadas, puesto que las distintas formas en las que las damas solían cubrir su cabeza en la Edad Media denotaban tanto su clase social como su estado civil.

³⁴ MICHELS, Ulrich (2001): pp. 50-51.

³⁵ BOVEY, Alixe (2002).

³⁶ MICHAEL, A. Michael (1994). La inclusión de la ilustración del *Castillo del Amor* en dicho tratado, otorgándole tal desarrollo, se ha considerado un símbolo de la concesión de la bendición papal recibida en ese momento para que se produjera el enlace entre el joven heredero Eduardo y su prima hermana Felipa de Hainault, el cual fue finalmente celebrado el 24 de enero de 1328.

cuerda de un arco, mientras parece afinar su puntería antes de disparar su munición de flores.

Hacia 1430-1440 se fecha el tratado *Virtutum ac vitiorum delineatio* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms.1404), procedente de Heidelberg. En esta obra se recogen, al menos, dos imágenes iluminadas que representan respectivamente dos *Castillos de las damas* (fols. 26v-27r). La belleza de esta imagen viene determinada por el hecho de que, en esta ocasión, cada una de las siete mujeres que se afanan en la defensa de la fortaleza aparecen asociadas al nombre de una de las virtudes, mientras que en el exterior son otras siete damas tocadas con yelmos coronados por aparatosas cimeras zoomorfas, las que atacan el baluarte encarnando a los siete vicios, a los que representan.

Objetos de marfil franceses: valvas de espejo y cofres

En Francia son muy numerosos los ejemplos de piezas de marfil, sobre todo valvas de espejo y arquetas realizadas en el siglo XIV, que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*. Como hemos visto, esta temática fue objeto de estudio de algunos historiadores, Desde los trabajos del profesor Loomis hasta la actualidad, con escasos los estudios dedicados al análisis de estas piezas, y ninguno que pueda compararse, por su grado de especialización, con el que publicó Raymond Koechlin³⁷. Por esa razón, nos hemos dejado guiar por la clasificación por él propuesta, tanto en este texto como en el muestrario de piezas recogido en nuestra tesis doctoral.

• Las valvas de espejo

En la Baja Edad Media, la tipología de espejo más utilizada solía ser la de espejos de mano, que contaban con pequeñas placas de superficie refractaria, debido a su precio bastante elevado y a la dificultad para su elaboración. Las placas de espejo, que adoptaban formas redondas u ovales para protegerlas del desgaste y para facilitar su manipulación, a menudo se montaban sobre pequeños marcos de marfil circulares. En ocasiones, esos marcos eran unidos de dos en dos mediante algún tipo de mecanismo que servía de bisagra, de forma que la placa del espejo quedaba resguardada en el interior de pequeñas cajas formadas por dos tapas o valvas. Estos pequeños espejos de mano, que rondaban entre los 10 y los 14 cm de diámetro, eran objetos que las damas solían llevar colgados a la cintura, pendiendo de una cadena de plata. Pero, al contrario de lo que podamos pensar, también era un accesorio que formaba parte de los objetos de uso común en la higiene personal de los caballeros de las capas más altas de la sociedad.

En la mayor parte de las piezas francesas conservadas, las dos partes que actuaban a modo de caja, y que comúnmente denominamos valvas, fueron separadas en algún momento de su historia, por lo que es relativamente infrecuente que se conserve la pieza completa³⁸. La parte exterior de ambas placas era trabajada con bajorrelieves, cuyo motivo

³⁷ KOEHLIN, Raymond (1924). Hemos basado gran parte de nuestro estudio en el trabajo exhaustivo realizado en este volumen, cuya edición consultada ha sido la editada en París por F. de Nobelet en 1968. Esta edición se presenta dividida en tres volúmenes, dedicados respectivamente al texto (tomo 1), al catálogo (tomo 2) y a las imágenes (tomo 3). Concretamente, la información recogida por el autor sobre *El Castillo de Amor*, ha sido tomada del tomo I, pp. 403-410.

³⁸ Una excepción es la pieza del Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (inv. OA 116), que ha conservado las dos valvas, y en la que podemos observar como una de las formas de cierre de

central solía ser de temática caballeresca. Por otro lado, hay que señalar que los discos de metal que servían de espejo, y que irían encajados en el interior del rebaje de una o de las dos valvas del espejo, han desaparecido en todos los casos³⁹.

Como comentábamos, en un intento de sistematización del ingente número de valvas de espejo francesas conservadas que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*, hemos decidido dejarnos guiar por el experto, el profesor Raymond Koecklin, el cual en su tratado sobre *Ivories Gothiques Français* adjudicó un número de inventario personal a cada una de las piezas, con la intención de clasificarlas, siguiendo como criterio la clasificación iconográfica de los bajorrelieves exteriores que presentan. Ordenó las valvas de espejo en tres subapartados: *El asalto al castillo de Amor*, *el Dios de Amor presidiendo su castillo* y *Variantes del tema del Castillo del Amor*⁴⁰.

En este estudio aportamos una clasificación personal que nos va a facilitar el análisis de las representaciones de la superficie de las valvas de espejo, entre las cuales nos parece distinguir varios prototipos que ilustran el desarrollo de un relato narrativo, en el que se van introduciendo matizaciones expresivas, en cuanto a las actitudes y la intencionalidad que presenten en estas imágenes tanto las defensoras como los atacantes del castillo.

Para ilustrar el primer grupo de piezas que nos proponemos analizar, hemos elegido como prototipo la carcasa de espejo del Museo Civico Medievale de Bolonia (inv. 698). En él, las mujeres son las únicas ocupantes del castillo y se sitúan en la cornisa de la fortaleza, desde la cual lanzan sus proyectiles con coraje. Además parecen conceder pocas atenciones a los caballeros. Esta actitud de las damas nos recuerda a la resistencia violenta ofrecida por las protagonistas de las imágenes de los libros miniados, concretamente en las ilustraciones del *Salterio de Peterborough* y el de *Luttrell*, entre otras. Los caballeros, en cambio, parecen mostrar un alto grado de violencia. Armados con sus puntiagudas espadas, están absortos en el combate y en ningún caso tratan de escalar los muros del castillo defendido por las damas. Solo algunos de los caballeros en lugar de blandir espadas esgrimen una especie de mazas, quizá ramas de rosal, que podrían simbolizar sus sentimientos amorosos hacia las damas según ha indicado algún experto; pero, en nuestra opinión, esas ramas en realidad nos parecen espadas de hoja ancha, es decir, objetos de ninguna manera amables, a juzgar además con la violencia con que los enarbolan.

Distinguimos un segundo grupo de piezas en las que, en cambio, el trabajo defensivo cooperativo de las damas ha desaparecido, y de hecho observamos entre ellas distintas actitudes respecto a los atacantes, de forma que se encuentran divididas en la protección del castillo. El más bello ejemplo, en nuestra opinión, de las piezas conservadas de este tipo es la valva del Museo del Louvre de París (OA 7279)⁴¹. Mientras algunas de las damas siguen esmerándose en la defensa de la fortaleza, lanzando proyectiles con furia por encima de sus cabezas, otras damas las han abandonado en su lucha y ofrecen ayuda activa a los caballeros que tratan de acceder al interior del recinto

estas piezas era la realización de entalladuras en las dos piezas, de forma que encajaran perfectamente entre sí, sin necesidad de bisagra que las una.

³⁹ Una de las pocas piezas conservadas íntegramente que responden a este diseño es el espejo de la Burrell Collection de Glasgow (inv. 21.10) curiosamente no mencionada por Koecklin.

⁴⁰ KOEHLIN, Raymond (1924). Sistematizados abiertamente en el Tomo II, *Catalogue*, pero no en el Tomo I, pp. 393-401. Las denominaciones en francés de estos capítulos son: *Le siège du Château d'Amour*; *Le dieu d'Amour au siège de son château* y *Variations au thème du Château d'Amour*.

⁴¹ KOEHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 406, 407; t. II, nº 1089.

trepando por las ramas de los árboles. De hecho, en la parte más alta del castillo, un caballero, al cual podemos descubrir por la cota de malla que cubre sus brazos en las piezas mejor conservadas, bloquea físicamente el movimiento de una de las damas, impidiéndole por la fuerza que continúe ejerciendo su defensa legítima del castillo. Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de que se trate de la representación de una traición, es decir, podemos intuir la pronta victoria de los caballeros, conseguida probablemente gracias a la ayuda prestada por algunas de las mujeres que han sucumbido a las galanterías masculinas.

Dentro de esta segunda tipología, distinguimos una variación sobre el tema presente en las valvas del British Museum de Londres (1888,0208.1)⁴² y en la del Musée Bonnat-Helleu de Bayona (inv. 417)⁴³. A la izquierda de la composición, una dama, asomada por uno de los vanos del castillo, ofrece a uno de los caballeros atacantes una corona de flores. Además, en este caso, observamos cómo uno de los caballeros sale por la puerta de la fortaleza, lo que nos permite deducir que es posible que en realidad alguno de los caballeros combata del lado de las damas. Por otro lado, en estas piezas aparece por primera vez un caballero armado con ballesta, tal como hemos podido analizar que sucedía en las miniaturas francesas contemporáneas.

A modo de epílogo del relato, reconocemos un tercer grupo de piezas que nos ofrecen el desenlace del relato. Como ejemplo representativo hemos elegido la valva de espejo del Victoria and Albert Museum de Londres (A.561-1910)⁴⁴ en la que en la parte superior del castillo encontramos a una dama y un caballero que se dedican gestos de cariño mutuos, a pesar de que los ecos de la batalla todavía se hacen presentes en la escena.

Por otro lado, Koechlin reunió un considerable número de cajas de espejo bajo la denominación *Dios de Amor presidiendo su castillo*. Y, de hecho, sabemos que al dios Amor dedicaron durante la Baja Edad Media los trovadores multitud de canciones y poemas, siendo el primer texto consagrado a él *Le Fabel dou Dieu d'Amours* en el siglo XII. Posteriormente, el dios Amor se convierte en un personaje relevante en el argumento de afamados textos del siglo XIV como el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, y en *Le dit de Verger*, de Guillaume de Machaut. Estos poetas y otros, crearon desde su literatura un castillo rodeado por bellos jardines para el dios Amor⁴⁵. Poco después, este personaje empezó a ser uno de los motivos preferidos para decorar tapices y otros artículos suntuarios como nuestros espejos⁴⁶.

El dios Amor que preside las valvas de espejo que analizaremos a continuación responde fielmente a las descripciones que sobre él se ofrecen en estos textos, que lo presentan como un dios joven, coronado, vestido con largos ropajes, con dos saetas entre sus manos, divisando desde lo alto de su fortaleza a los amantes que le imploran. Para su estudio hemos sistematizado estas piezas en dos grupos. Por un lado aquellas en las que el

⁴² KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, p. 406; t. II, n° 1085.

⁴³ Ibid., t. I, p. 406; t. II, n° 1086; t. III, pl. CLXXXV.

⁴⁴ Ibid., t. I, pp. 406-408; t. II, n° 1083.

⁴⁵ Ibid., t. I, pp. 338-339. Incluye fragmentos de los poemas dedicados al dios Amor en el que se describe el castillo que habitaría, pertenecientes al *Roman de la Rose* y a *Venus, la déesse d'Amours*.

⁴⁶ Koechlin menciona los tapices protagonizados por el dios Amor, rastreados en los inventarios de los reyes franceses Calos V, Carlos VI y de los Duques de Berry y Anjou: KOECHLIN, Raymond (1924): p. 399, n. 2.

dios Amor aparece representado alado y sobrevolando su castillo, según la forma canónica en la que era descrito por los poemas contemporáneos medievales, y por otro lado aquellas valvas en las que el dios Amor se convierte en nuestra opinión en el *rey Amor*, perdiendo sus alas.

En el primer grupo, por tanto, tendríamos piezas como la valva de espejo del Museo Nazionale del Bargello de Florencia, n° inv. 126C. En la parte superior de las placas, el dios Amor con sus alas desplegadas, pero firmemente asentado sobre su fortaleza, dispara flechas a los caballeros sirviéndose de su arco. Por otro lado, a ambos lados del castillo los caballeros que trepan por los árboles ya no interactúan con las damas sino que hacen sonar el añafil, tal como veíamos en las ilustraciones de los libros miniados; y, por último, el rastrillo de la puerta del castillo está elevado, lo que parece querer invitar a los atacantes de la fortaleza a que accedan al interior del recinto⁴⁷.

Este modelo tiene una variante en la que el dios Amor alado preside la escena y se muestra ya no combatiente, sino con los brazos abiertos jubiloso en lo alto de su castillo, con las puertas abiertas. Vencida ya toda resistencia, todos los personajes celebran la victoria del amor. Ya no queda ningún rastro del torneo entre caballeros, desterrado ya de estas piezas⁴⁸. Su fortaleza está repleta de parejas que se demuestran abiertamente sus sentimientos, creando una escena de lo más apacible. Ejemplo de ello es la pieza del Metropolitan Museum of Art de Nueva York n° inv. 2003.131.1⁴⁹.

En cambio, existe otro grupo de piezas, como la del Musée du Louvre n° inv. OA 6933, en las que el dios Amor ha perdido las alas, para convertirse en el *rey Amor* que preside una fiesta cortesana. Este personaje se representa coronado, conservando una saeta en la mano en ocasiones, en la otra mano sostiene un halcón o quizá un águila real, animales de cetrería que le identifican como miembro de la sociedad cortesana terrestre⁵⁰.

• Los cofres de marfil

Los cofres de marfil, son otro de los objetos de uso doméstico que sirvieron a los maestros eborarios franceses del siglo XIV para desarrollar, entre otros temas, la iconografía del *Castillo del Amor*. De hecho la estructura de los cofres, de forma paralelepípedica, cuya composición precisaba necesariamente de al menos seis tablillas de marfil que debían ser cubiertas en su totalidad por motivos historiados, permitió que la iconografía del *Castillo del Amor* se desarrollara con mayor expresividad que en las reducidas superficies de las valvas de espejo. Por esa razón, en ellos encontraremos escenas complementarias al tema, inexistentes en los espejos, que introducen información adicional que quizá nos ayude a conocer más detalles sobre el relato representado.

Asimismo, existe el problema añadido de que las placas decoradas que componen este tipo de cofres no tienen necesariamente que pertenecer a una misma narración, sino que, en la mayoría de los cofres en los que encontramos la iconografía del *Castillo del*

⁴⁷ Existen otras piezas, como la valva de espejo del Kunsthistorisches Museum de Viena (KK 159) en las que se representan los últimos instantes del asalto de los caballeros al castillo. Multitud de parejas ya unidas se encuentran en plena celebración.

⁴⁸ La excepción a esto es la valva de espejo de la colección Burrell de Glasgow (inv. 21.10), donde sí aparece el torneo en la parte inferior de la pieza presidida por el dios Amor triunfante.

⁴⁹ KOEHLIN, Raymond (1924): t. I. 406-408; II, n° 1083.

⁵⁰ Ibid., t. II, en relación con n° 1099.

Amor, esta imagen aparece mezclada con otras escenas tomadas de distintos relatos de la literatura francesa, identificadas según los distintos expertos como fragmentos ilustrativos del Poema de Tristán e Isolda y también obras de la literatura inglesa, como es el caso de escenas del poema *Sir Gawain and the Green Knight*⁵¹.

Además, en muchos casos, los cofres han llegado hasta nosotros desmembrados y a veces, incluso, a lo largo de los siglos se han podido producir ensamblajes alternativos de las piezas, de forma que lo que en principio podía parecernos la clave para desentrañar nuestro problema básico de la falta de relato que justifique dicha representación, se convierte en un hándicap más, difícil de resolver por el momento.

Invariablemente, en todas las arquetas localizadas hasta el momento que presentan el asunto del asalto al *Castillo del Amor*, el tema aparece en la tablilla que actúa a modo de tapa o cubierta, ocupando dentro de ella los extremos laterales, nunca el espacio central de la misma. Además, podemos comprobar que, en cuanto al diseño de esta escena, existiría una estructura compositiva tipificada, probablemente ideada por el taller, que no va a ser modificada de forma sustancial en las distintas piezas. Este hecho nos va a permitir distinguir dos modelos compositivos, si atendemos al número de escenas que recogen, modificación que no se debe a distintos momentos cronológicos, sino que probablemente ambos esquemas surgieran y convivieran en un mismo marco espacio-temporal.

El primer modelo sería aquel que muestra tres escenas narrativas, ocupando las cuatro partes en las que queda subdividida la tapa, de modo que los dos espacios centrales de la tablilla presentan invariablemente un torneo entre caballeros afrontados, presenciado desde una tribuna sobre ellos por multitud de damas, mientras que en las calles laterales encontraremos la representación del asalto al *Castillo del Amor*.

Como ejemplo de este modelo hemos elegido la arqueta del Victoria and Albert Museum n° inv. 146-1866⁵². En la escena de la calle lateral izquierda, tres mujeres se afanan en defender la fortaleza que las cobija arrojando con violencia flores contra tres caballeros que tratan de tomar al asalto el castillo. Uno de ellos, asciende por una escalera de madera, apoyada en el muro, mientras que otro utiliza contra las damas una ballesta y su compañero una rama florida. El dios Amor les apunta con sus saetas desde la escena contigua, donde encontramos representado con gran expresividad el torneo de los caballeros, que ocupa las dos secciones centrales. Aquí observamos que uno de los caballeros que se enfrenta en el combate luce en su escudo una enseña especial, la de las tres flores, lo que nos permite suponer que sea el caballero que representa al amor, y en consecuencia aquel que previsiblemente consiga la victoria. Además, en la escena lateral derecha volvemos a ver el castillo protegido por las damas, pero en este caso los protagonistas son los caballeros que, al pie de la fortaleza, se encuentran ocupados preparando canastas de flores que están a punto de ser propulsadas por una catapulta⁵³.

⁵¹ MEUWESE, Martine (2008): pp. 119-152; DELCOURT, Thierry (2009).

⁵² A este modelo pertenecen las arquetas del Walters Art Museum de Baltimore (Fig. 97), Victoria and Albert Museum de Londres (146-1866) y The British Museum de Londres (1856,0623.166). LOOMIS, Roger Sherman (1919): pp. 255-269, fig. 1; KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 485, 489, 491, 497-499, 501 y 504; t. II, n° 1282.

⁵³ GREENE, Thomas M. (1995): p. 11. La representación de la catapulta de flores será un tema repetido en todas las arquetas, con la única variable de que en algunas piezas aparece en el extremo derecho o en el extremo izquierdo de la composición, sin que esto afecte aparentemente al desarrollo del relato.

Una variante de este tema lo podemos encontrar en la tapa de la arqueta del British Museum de Londres nº inv. inv. 1856.0623.166⁵⁴. En este caso en el relieve de la derecha se concluye el relato, al mostrarse como el caballero victorioso recibe una llave de su amada, que podemos interpretar bien como la llave de su corazón o bien como símbolo de la apertura de la fortaleza que aparece tras ellos, puesto que, en segundo plano, el castillo muestra por primera vez la puerta entreabierta. Por último, el caballero asciende por una escala. Según esta lectura iconográfica, habría que considerar que, en este caso, la identificación entre la toma del castillo y la conquista del corazón de la dama por parte del amante sería evidente.

En el segundo modelo compositivo de cofres franceses recogemos aquellas arquetas en las que en lugar de tres escenas narrativas, la superficie de la tapa de la misma se encuentra subdividida en cuatro escenas. Para ello los maestros eborarios parisinos repartieron la primera calle, en dos registros. En la parte superior figura el asalto del *Castillo del Amor*, protagonizado por un único caballero, el cual tras conseguir los favores de la dama, consigue huir junto a ella a lomos de su caballo. En el registro inferior de la composición se observa, a través de lo que simulan ser las arcadas de un puente, a los protagonistas del relato escapando en una barca. Ejemplo de ello es la arqueta del Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny de París nº inv. Cl. 23840⁵⁵. En estos casos, se concede un gran desarrollo a la catapulta y a los caballeros encargados de mantenerla surtida de canastas de flores para ser arrojadas contra las damas que ocupan el castillo que se yergue tras ellos, en el extremo derecho de la tablilla.

Precedentes, transformaciones y proyección

En cuanto a los precedentes, hay que señalar que, en su génesis y en su forma, es muy probable que esta fórmula iconográfica estuviera relacionada por un lado con fórmulas iconográficas religiosas, asociadas a virtudes cristianas tales como la fortaleza, la castidad o la fidelidad, atribuidas a las representaciones de castillos. Pero, por otro lado, según intuimos existió una estrecha relación de este tema con las fiestas populares de origen pagano que se realizarían en determinadas épocas del año, muy probablemente asociadas a ritos prenupciales antiguos. Con ambos elementos, por un lado religión y por otro tradición popular, pensamos que en algún momento de la década de los veinte del siglo XIV cristalizaría en Francia, popularizándose en lo que restaba de siglo en el ámbito de las cortes palatinas, el modelo iconográfico que hoy en día denominamos *Castillo del Amor*.

Las piezas en las que aparece la iconografía del *Castillo del Amor* presentan una evidente variación a lo largo del tiempo, no solo estilística como es de prever por el natural transcurso de las modas y gustos, sino que es importante destacar la evolución en la concepción del tema. Si en las primeras obras que recogen dicho tema la actitud de las damas era belicosa, a finales del siglo XIV el tema del *Castillo del Amor* se convierte en una fiesta cortesana, en la que no existe ya el combate entre damas y caballeros, sino que en realidad el torneo de los caballeros frente al castillo de las damas se convierte en una

⁵⁴ KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 485, 489, 491, 497, 501, 504 y 506; t. II, nº 1283.

⁵⁵ Esta pieza no es mencionada por Koechlin. Vid. TABURET-DELAHAYE, E. y DECTOT, X. (2008); DELCOURT, Thierry (2009).

farsa, una excusa para crear un marco incomparable frente al cual desarrollar la puesta en escena del ataque al castillo⁵⁶.

En nuestro intento de hacer de este estudio una apuesta multidisciplinar, consideramos también la importante repercusión del tema del *Castillo del Amor* más allá del sentido iconográfico. Descubrimos entonces, el enorme desarrollo que tuvo el tema en la literatura hispana del siglo XV, en la cual encontramos referencias constantes al castillo como metáfora de la fortaleza del amado. Estas alusiones están presentes en algunas composiciones poéticas de Jorge Manrique, concretamente en los poemas titulados *La escala de amor* y *Castillo de amor*⁵⁷; un par de romances de Juan de Encina⁵⁸ y otro bellísimo poema de Juan de Tapia⁵⁹. Además hemos considerado las posibles repercusiones del tema en la obra más afamada de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Por otro lado, fuimos conscientes de la posible influencia recibida por Santa Teresa de Jesús, ya en el siglo XVI, la cual recurrió al simbolismo del castillo como medio para describir el alma humana en la obra *Castillo interior o las Moradas del castillo interior*⁶⁰, obra mística escrita en prosa en el convento de San José de Ávila⁶¹.

Temas afines

Siendo estrictos, las imágenes presentadas son los únicos ejemplos encontrados y mencionados por las distintas fuentes en los que, sin lugar a dudas, se representa un asalto al *Castillo de Amor* en las artes plásticas europeas. Pero además, existen otros muchos ejemplos iconográficos en los que podemos percibir la influencia de este tema, pero que al no contar con todos los elementos propios de dicho modelo, solo podríamos considerarlos como variantes respecto a dicha iconografía⁶². En la mayoría de los casos, a pesar de que la iconografía es similar a los ejemplos mencionados, no existe correspondencia con el relato expuesto en la iconografía del *Castillo del Amor*. Es decir, somos conscientes de que las imágenes que a continuación comentaremos brevemente no pretenden transmitir el mismo mensaje simbólico.

A la hora de analizar estas variantes hemos reducido nuestro campo de estudio a los ejemplos iconográficos encontrados en ámbito hispano que pudieran ser derivadas de la iconografía del *Castillo del Amor*.

⁵⁶ En opinión de PIJOÁN, José (1965): pp. 245-248, estas fiestas estarían caracterizadas por su frivolidad y podían prolongarse varios días, pero aún se continuó simulando un empeño en la lucha que realmente ya no existía a principios del siglo XV.

⁵⁷ MANRIQUE, Jorge (1993): pp. 64-72.

⁵⁸ Nos referimos al Romance (n. 108) y a la Deshecha (108D) según la numeración de los poemas de Juan de Encina establecida por DUTTON, Brian (1990-1991). El *Cancionero* de Encina corresponde al vol. V.

⁵⁹ Nos referimos a la canción recogida en el *Cancionero de Estúñiga* sin título que comienza con el verso “*Muchas veces llamo a Dios*”. ROVIRA SOLER, José Carlos (1986-1987).

⁶⁰ SANTA TERESA DE JESÚS (2006).

⁶¹ FRAXANET SALA, María Rosa (1984).

⁶² En nuestro territorio, son escasas las representaciones iconográficas que encontramos sobre el *Castillo del Amor*, básicamente creemos por lo discutible de su tipificación iconográfica no sustentada en un relato que le dé sentido inequívoco. Por esta razón, hemos decidido guiarnos por la historiografía, y apuntar aquellos casos en los que previamente algún investigador haya reconocido el tema del *Castillo del Amor*.

Carmen Bernis consideró la existencia de dos variantes de la iconografía del *Castillo del Amor* en las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, citando a Van Marle y Koechlin⁶³. Siguiendo su tesis, en las pinturas de la bóveda sur, encontramos la representación del torneo o duelo frente al *Castillo del Amor*, mientras que en la bóveda norte aparece el *Castillo del Amor* en otra de sus variantes, en la cual se presenta habitado por parejas de enamorados que asoman por puertas y ventanas, mientras presencian la caza del oso y el jabalí.

En el manuscrito de la *Crónica Troyana*, obra de González Nicolás fechado en 1350, realizado por encargo del rey D. Alfonso XI que “la mandara poner en lengua castellana para instrucción y esparcimiento del heredero de su Corona”, el célebre rey Don Pedro I, figuran en los folios fol. 13v y fol. 84r, dos dibujos miniados en los que podemos observar dos bellísimas representaciones de castillos multicolores, habitados únicamente por mujeres⁶⁴. Estas representaciones se asemejan iconográficamente a las fórmulas del *Castillo del Amor*, sin poseer en este caso más relación con esta tipología que la meramente formal, puesto que ambas miniaturas están concebidas con la finalidad de ilustrar el contenido literario de la obra. En el caso de la primera de ellas, el fol. 13v, trataría de reflejar los “juegos de dados, ajedrez y tablas con los que los habitantes de la ciudad de Troya solían solazarse”. Podemos considerar la posibilidad de que estuviera fielmente inspirada en los marfiles góticos franceses que representaban el asalto al *Castillo del Amor*, de cuya iconografía sería una derivación⁶⁵.

Pero, si centramos nuestra atención en las pinturas de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz, es porque entre todas las pinturas de temática profana encontramos una escena cuya iconografía ha sido susceptible de ser considerada por su cercanía con las fórmulas propias del *Castillo del Amor*. La escena a la que nos referimos se localiza en el muro occidental de la sala, sobre el arco de acceso a la misma, en el denominado Lienzo VI y muestra a *tres damas dolientes*⁶⁶ asomadas por el balcón de un castillo, que se despiden de un caballero, pintado sobre la clave y contraclaves del arco de entrada, que se aleja montado a caballo en dirección quizá a un supuesto combate⁶⁷.

Los alfareros del siglo XV que trabajaron en Paterna, entre el abundante repertorio iconográfico que manejaban, utilizaron lo que nos parece intuir que pudiera tratarse de un modelo geometrizado y simplificado de la iconografía del *Castillo del Amor*, aplicado sobre fuentes, platos y *socarrats*⁶⁸. La composición se organiza en torno a una torre de al menos tres cuerpos de altura, flanqueada por dos aves, en cuya base se representan dos damas afrontadas, quizás sentadas al modo oriental, que se asoman por sendas ventanas, mostrando en sus manos levantadas a la altura de la cabeza dos flores. Quizá el ejemplo más hermoso conservado es el plato perteneciente al Museo de Cerámica de Barcelona, actual Museu del Disseny.

⁶³ BERNIS, Carmen (1982).

⁶⁴ MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1901).

⁶⁵ RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008) expone las relaciones de semejanza encontradas al comparar las miniaturas de la *Crónica Troyana* y las pinturas del Castillo de los Calatravos en Alcañiz.

⁶⁶ LACARRA DUCAY, María del Carmen (2004). *Damas dolientes* es la denominación utilizada por esta especialista, que prefiere no hacer ninguna referencia a la iconografía del *Castillo del Amor*.

⁶⁷ THOMSON LLISTERRI, Teresa (2003).

⁶⁸ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991).

La iconografía del *Castillo del Amor*, o al menos una versión derivada de este modelo, también encontró su espacio en los pinjantes y placas de arnés, razón por la cual abordamos su estudio e intentamos sistematizar su incidencia en nuestra tesis doctoral. Para ello nos apoyamos en las conclusiones de la profesora Martín Ansón, que ha dedicado numerosos estudios a este tipo de piezas que sirvieron durante la Edad Media para engalanar las monturas de los caballos⁶⁹. Todas estas piezas presentan una versión muy sumaria del tema del *Castillo del Amor*, con formas geometrizadas y composiciones tendentes a la simetría, en las que el tema queda reducido únicamente a un personaje femenino, inscrito en una estructura arquitectónica, que resulta sugerida por algunas torres con almenas, y algunas flores alrededor.

Selección de obras

- *Salterio de Peterborough*, Inglaterra, c. 1300. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. 9961-62, fol. 91v.
- *Salterio de Luttrell*, Lincolnshire (Inglaterra), c. 1325-1335. Londres, The British Library, Ms. 42130, fol. 75v.
- *Decretales de Gregorio IX*, ¿Toulouse? (Francia), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 18v.
- *De Nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* de Walter de Milemete, Londres (Inglaterra), 1326-1327. Oxford, Christ Church, Ms 92, fols. 3v y 4r.
- *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (Alemania), c. 1430-1440. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, fol. 26v.
- Valva de espejo, París, c. 1320-1330. Bolonia, Museo Civico Medievale, inv. 698.
- Valva de espejo, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre, inv. OA 7279.
- Valva de espejo, Francia, c. 1300-1330. Bayona, Musée Bonnat-Helleu, inv. 417.
- Valva de espejo, París, c. 1330-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.561-1910.
- Valva de espejo, París o Renania, c. 1300-1330. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 126C.
- Valva de espejo, París, c. 1320-1340. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.131.1.
- Valva de espejo, París o Renania, segundo cuarto del siglo XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 6933.
- Valva de espejo, París, c. 1340. Glasgow, The Burrell Collection, inv. 21.10.
- Cofre, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 146-1866.
- Cofre, París, siglo XIV. Londres, The British Museum, inv. 1856.0623.166.

⁶⁹ MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa (1977; 1985; 1986; 1995).

- Cofre, París, primer cuarto del siglo XIV. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny, inv. Cl. 23840.
- Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, pinturas de las bóvedas sur y norte, c. 1362-1370.
- *Crónica Troyana*, 1350. El Escorial, RBME, Ms. h-I-6, fols. 13v y 84r.
- Pinturas murales del castillo de Alcañiz (Teruel), lienzo IV, primera mitad del siglo XIV. Damas dolientes despidiendo al caballero.
- Plato de cerámica de Paterna (Valencia), siglos XIII-XIV. Barcelona, Museo de Cerámica, inv. 20090.
- Pinjante de arnés. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. 5559.

Bibliografía

ALONSO DEL REAL, Carlos (1967): *Realidad y leyenda de las Amazonas*. Espasa Calpe, Madrid.

BEIGBEDER, Olivier (1951): “Le Chateau d’Amour dans l’ivoire et son symbolisme”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 93, pp. 65-76.

BELL, Susan Groag (2004): *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan’s Renaissance Legacy*. University of California Press, Berkeley.

BERNIS, Carmen (1982): “Las pinturas de la Sala de los reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº 18, pp. 21-50.

BOVEY, Alixe (2002): “A Pictorial *Ex Libris* in the Smithfield Decretals: John Batayle, Canon of St Bartholomew’s, and his Illuminated Law Book”. En: EDWARDS, A.S.G.: *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*. British Library, Londres, pp. 67-91.

CAMILLE, Michael (1998a): *The medieval Art of Love, objects and subjects of desire*. Laurence King, Londres.

CAMILLE, Michael (1998b): *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Reaktion, Londres.

CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte Medieval*. Akal, Madrid.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1994): “Fiestas y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media”, *Semata*, nº 6, pp. 119-140.

DELCOURT, Thierry (2009): *La Légende du roi Arthur*, catálogo de exposición. Bibliothèque nationale de France, París.

DILLARD, Heath (1993): *La mujer en la Reconquista*. Nerea, Madrid.

DUBY, George (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, Madrid.

DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*, 7 vols. Universidad de Salamanca, Salamanca.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.

FRAXANET SALA, María Rosa (1984): “Estudio sobre los grabados de la novela La cárcel de Amor de Diego de San Pedro”. En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de iconografía medieval española*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 429-482.

GARCÍA RUIZ, María Aurora (2013): “El rigor del código caballeresco artúrico en el Medievo”, *e-Spania*, <http://e-spania.revues.org/22992>

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1983): *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

GREENE, Thomas M. (1995): *Besieging the castle of Ladies*. Center for Medieval and Early Renaissance Studies, University of Binghamton, Nueva York.

GRIMAL, Pierre (1951): *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona

KOECHLIN, Raymond (1924): *Ivories Gothiques Français*. Picard, París.

LACARRA DUCAY, María del Carmen (2004): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz, Restauración*. Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Madrid – Zaragoza.

LLUCH, Antoni (1908): *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-eval*, vol. I. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

LOOMIS, Roger Sherman (1919): “The allegorical siege in the art of the middle ages”, *The American Journal of Archaeology*, t. XXIII, nº 3, pp. 255-269.

MADURELL MARIMON, Jose María (1941): “Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona”, *Analecta sacra Tarraconensia*, vol. XIV, pp. 129-154.

MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1977): “Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones”, *Archivo Español de Arte*, nº 199, pp. 297-312.

MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1985): “Algunos pinjantes góticos en el MAN”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. III, nº 2, pp. 151-155.

MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1986): “La colección de pinjantes del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya. Revista de Arte*, nº 193-195, pp. 57-65.

MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1995): “Los pinjantes del Museu Marès”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, nº 27, pp. 78-79.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991): *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. El Viso, Madrid.

MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1901): “Sobre la Crónica troyana”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXIX, pp. 289-292.

MEUWESE, Martine (2008): “Chrétien in Ivory”, *Arthurian Literature*, nº 25, pp. 119-152.

- MICHAEL, A. Michael (1994): 'The Iconography of Kingship in the Walter of Milemete Treatise', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57 pp. 35-47.
- MICHEL, Ulrich (2001): *Atlas de Música*, vol. 1. Alianza Editorial, Madrid.
- MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014): "El "Castell d'Amor" de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*. Número especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 357-371.
- OLIVAR, Marçal (1986): *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*. A. Ramon y M. Barbié, Barcelona.
- PETIT, Aimé (1983): "Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: Eneas, Troie et Alexandre", *Le Moyen Âge*, vol. I, pp. 63-84.
- PIJOÁN, José (1965): *Arte gótico de la Europa occidental. S. XIII, XIV y XV*. Espasa Calpe, Madrid.
- REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008): "Courtliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian Grenadine Frontier", *Medieval Encounters*, nº 14, pp. 219-266.
- ROMERO TABARES, María Isabel (1998): *La mujer casada y la amazona*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ROVIRA SOLER, José Carlos (1986-1987): "Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia", *Anales de Literatura Española*, nº 5, pp. 437-460.
- SANTA TERESA DE JESÚS (2006): *Castillo interior o las Moradas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SCULLARD, Howard Hayes (1981): *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Thames and Hudson, Londres.
- STIRNEMANN, Patricia; VILLETA-PETIT, Inès (2004): *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle*. Somogy éditions d'art – Musée Condé, París.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth; DECTOT, Xavier (2008): "Un exceptionnel coffret d'ivoire gothique. Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny", *Revue du Louvre*, nº 3, pp. 6-8.
- THOMSON LLISTERRI, Teresa (2003): *Pinturas murales del castillo de Alcañiz*. Ayuntamiento de Alcañiz, Diputación Provincial de Teruel, Alcañiz – Teruel.
- VAN MARLE, Raimond (1971): *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Âge. Allégories et symboles*. Hacker Art Books, Nueva York.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2009): "La intercesión de Betsabé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 25-30.



▲ *Salterio de Luttrell*, Lincolnshire (Inglaterra), c. 1325-1335. Londres, BL, Ms. 42130, fol. 75v.

<http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/luttrellpsalter.html>
[captura 5/12/2016]

◀ *Salterio de Peterborough*, Inglaterra, c. 1300. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. 9961-62, fol. 91v.

http://images.kbr.be/multi/KBR_9961-62Viewer/imageViewer.html
[captura 5/12/2016]



▲ *Decretales de Gregorio IX*, ¿Toulouse? (Francia), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 18v.

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&NStart=100504> [captura 5/12/2016]

◀ *De Nobilitatibus, Sapientis, et Prudentis Regum* de Walter de Milemete, Londres (Inglaterra), 1326-1327. Oxford, Christ Church, Ms 92, fols. 3v y 4r.

<http://www.chch.ox.ac.uk/library/western-manuscripts/ms-92> [captura 5/12/2016]



◀ *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (Alemania), c. 1430-1440. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, fol. 26v.

<http://dr.casanatense.it/IIPServer/ils.html?image=ILS\82908703\16924.tif&server=&credit=&zoom=&title=Ms.1404%20c.26V> [captura 5/12/2016]



► Valva de espejo, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre, inv. OA 7279.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/84F96DE6_cb49f29c.html [captura 5/12/2016]

▼ Valva de espejo, Francia, c. 1300-1330. Bayona, Musée Bonnat-Helleu, inv. 417.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/31DFB42D_a2b34682.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París, c. 1320-1330. Bolonia, Museo Civico Medievale, inv. 698.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7C88D26A_918330bf.html [captura 5/12/2016]

▼ Valva de espejo, París, c. 1330-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.561-1910.

http://media.vam.ac.uk/media/thi ra/collection_images/2006AF/2006AF0048_jpg_ds.jpg [captura 5/12/2016]





Valva de espejo, París o Renania, c. 1300-1330. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 126C.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E786EE0B_67325f5f.html [captura 5/12/2016]



Valva de espejo, París, c. 1320-1340. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.131.1.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/22FCA527_b2e4ee93.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París o Renania, segundo cuarto del siglo XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 6933.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BEAC47FE_5dbd13c4.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París, c. 1340. Glasgow, The Burrel Collection, inv. 21.10.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F4150FE8_f95e71b5.html [captura 5/12/2016]



◀ Cofre, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 146-1866.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/87EC762D_f2bf64c0.html [captura 5/12/2016]



◀ Cofre, París, siglo XIV. Londres, The British Museum, inv. 1856.0623.166.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7443296F_2ef03aad.html [captura 5/12/2016]

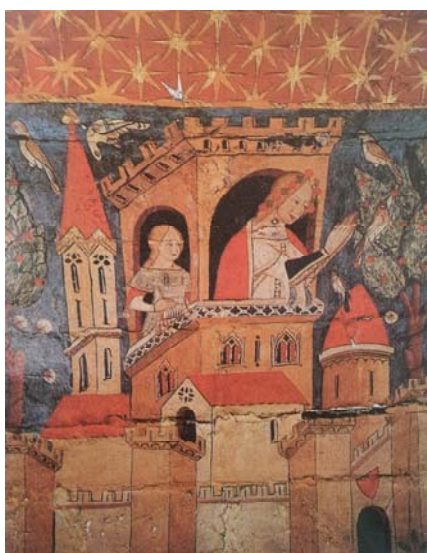


◀ Cofre, París, primer cuarto del siglo XIV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 23840.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ABD92B71_62ff93be.html [captura 5/12/2016]

▼ Sala de los Reyes de la Alhambra. Pinturas de las bóvedas sur y norte (detalles), c. 1362-1370.

<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/wp-content/uploads/2014/03/mujer.jpg>;
http://www.alhambra-patronato.es/uploads/tx_gtklighgallery/3304.jpg
[capturas 5/12/2016]





Crónica Troyana, 1350. El Escorial, RBME, Ms. h-I-6, fols. 13v y 84r.

<http://oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=199405> [captura 5/12/2016]



Pinturas murales del castillo de Alcañiz, lienzo IV, primera mitad del siglo XIV. Damas dolientes despidiendo al caballero.

<http://aratur.heraldo.es/wp-content/uploads/2014/05/pintura-mural.jpg> [captura 5/12/2016]



Plato de cerámica de Paterna (Valencia), siglos XIII-XIV. Barcelona, Museo de Cerámica, inv. 20090.

http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=212&lang=es# [captura 5/12/2016]



Pinjante de arnés. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. 5559.

[Foto: Francisco Hernández Sánchez]

EL MUNDO ARTÚRICO Y EL CICLO DEL GRIAL

Tomás IBÁÑEZ PALOMO

Universidad Complutense de Madrid
tibanez@ucm.es

Recibido: 9/9/2016

Aceptado: 22/12/2016

Resumen: Pocas historias han alcanzado una fama comparable a la del rey Arturo y sus caballeros. La figura del mítico soberano de Britania –probablemente basada en un personaje real del siglo V– fue recuperada por los monarcas normandos de Inglaterra para legitimar sus aspiraciones políticas a ambos lados del Canal de la Mancha. Así, en el siglo XII, los primeros Plantagenet impulsaron la creación de obras literarias para difundir las maravillas de la corte de Camelot. Otros escritores retomarían más tarde estos relatos, añadiendo, progresivamente, elementos y personajes sin los cuales hoy seríamos incapaces de concebir la leyenda artúrica. Con el tiempo, quedó conformado un universo perfectamente pautado en el que se funden las tradiciones clásica, céltica y cristiana. Situado en un pasado ficticio plagado de anacronismos medievales, el mundo de Arturo quedó para siempre plasmado en la literatura y el arte.

Palabras clave: Rey Arturo; Tabla Redonda; Santo Grial; Literatura Medieval; Materia de Bretaña.

Abstract: Few stories have reached a comparable fame to that of King Arthur and his knights. The figure of the mythical ruler of Britain –probably based on a historical character of the 5th century– was recovered by the Norman monarchs of England to legitimize their political aspirations on both sides of the English Channel. Thus, in the 12th century, the first Plantagenets fostered the creation of literary works to spread the wonders of the court of Camelot. Other writers would later resume these stories, gradually adding elements and characters without whom we would nowadays be unable to conceive the Arthurian legend. Over time, a perfectly organised universe was formed, in which Classical, Celtic and Christian traditions merge together. Set in a fictitious past full of medieval anachronisms, Arthur's world was forever captured in literature and art.

Key words: King Arthur; Round Table; Holy Grail; Medieval Literature; Matter of Britain.

Introducción

Arturo, Ginebra, Lanzarote, Merlín, la Tabla Redonda, Excalibur, Camelot...¹ Hace tiempo que los protagonistas del mundo artúrico pasaron a formar parte del imaginario colectivo occidental. Sus aventuras, ideadas con maestría por los escritores del Medioevo, se enmarcan en la conocida como Materia de Bretaña. Este cúmulo de relatos que detalla la historia legendaria de las islas británicas constituyó, junto con las llamadas

¹ Los nombres de los personajes y lugares artúricos cambian con frecuencia de unas traducciones a otras. Salvo en contadas excepciones, este artículo sigue las grafías empleadas en TORRES OLIVER, Francisco (2008). Se puede encontrar un completo listado de las variaciones onomásticas en ALVAR, Carlos (1991): pp. 437-483.

Materia de Roma –centrada en la Antigüedad Clásica– y Materia de Francia –reunida en torno a la figura de Carlomagno–, uno de los tres grandes conjuntos en los que se agrupó la narrativa de ficción durante el período medieval. La historia del rey Arturo, el mítico monarca que habría defendido Britania de la invasión de los sajones, acabaría configurándose como el modelo definitivo de las novelas de caballería en la Europa del siglo XII. Y fue la más popular de todas, al menos en el noroeste del continente².

Durante buena parte de la Edad Media y los siglos posteriores, se consideró que Arturo había sido un personaje real³. Sin embargo, posteriormente se puso en duda su existencia, que fue objeto de debate desde el origen de los estudios artúricos en el siglo XIX⁴. Aunque se trata de una posibilidad que ha llegado a ser negada por completo, lo cierto es que las últimas investigaciones, apoyadas en la arqueología, abren la puerta a reconsiderar la historicidad de Arturo⁵. Más concretamente, se cree que su figura podría estar basada en un personaje real que habría quedado difuminado por la tradición celta. Según estas teorías, se trataría de un líder militar que, a finales del siglo V, habría hecho frente a los invasores germánicos, fundando un reino que abarcaría los territorios de los actuales Gales, Cornualles y la Bretaña francesa⁶. Su recuerdo habría permanecido en la memoria de los britanos hasta convertirse en leyenda.

De hecho, cinco siglos después, Arturo era considerado más como un personaje legendario que como un monarca histórico⁷. Sin embargo, un hecho cambiaría pronto esta situación. En el año 1066, los normandos invadieron Inglaterra, acabando con varias centurias de dominio sajón. Los nuevos gobernantes encontraron un potencial aliado para legitimar su conquista en aquel antiguo caudillo britano que, como ellos, había derrotado a los sajones y extendido sus dominios a ambos lados del Canal de la Mancha⁸. El rey Arturo fue rescatado de su letargo y desde entonces su recuerdo no dejó de ser empleado para respaldar aspiraciones políticas. Así, en el siglo XII, los primeros Plantagenet, Godofredo V de Anjou y su hijo Enrique II de Inglaterra, se valieron de la fama del

² DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44.

³ LADD, Marcus (2007): p. 13. Lo mismo ocurrió con personajes como Merlín. ASHE, Geoffrey (2007): p. 11.

⁴ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): p. 19.

⁵ LADD, Marcus (2007): pp. 13-14.

⁶ Se conservan testimonios escritos que aluden a un período de aproximadamente veinte años del siglo V durante el que se frenó el avance de las invasiones de anglos, jutos y sajones en Britania. Al parecer, un guerrero local habría conseguido agrupar a las diferentes tribus tras la retirada de las legiones romanas alrededor del año 410. Este líder se ha puesto en relación con el personaje de Arturo y los especialistas barajan principalmente dos identificaciones. Algunos investigadores consideran que pudo ser un general de la caballería sármata del ejército romano, mientras que otros creen que se trataría de un centurión de origen britano llamado Lucius Artorius Castus. La vinculación con Arturo se vería respaldada por tratarse de un nombre que apenas era conocido en Britania hasta que aumentó su popularidad entre los siglos VI y VII, probablemente en recuerdo de un héroe caído. Para saber más sobre el Arturo histórico y su contexto vid. ALVAR, Carlos (1991): pp. 26-27; BOTERO GARCÍA, Mario (2007): pp. 20-21; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 24-25; HIBBERT, Christopher (2009): pp. 22-23, 69-87 y 103-117; y LADD, Marcus (2007). Un interesante ejercicio de adecuar cronológicamente a fechas reales la historia literaria de Arturo escrita por Geoffrey de Monmouth, que trataremos en el apartado “Fuentes escritas”, en: ASHE, Geoffrey (2007): pp. 89-91.

⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 28.

⁸ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): pp. 21-22; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 35-36.

britano para asentar a su dinastía en el trono inglés. Uno de sus descendientes, Eduardo III, aprovechó de nuevo la leyenda de Arturo. En este caso para justificar sus pretensiones sobre el trono de Francia, que darían origen a la Guerra de los Cien Años. Además, el propio monarca se inspiró en la Tabla Redonda para fundar una hermandad de caballería que acabaría convirtiéndose en la Orden de la Jarretera⁹. Por último, a finales de la Edad Media, el recuerdo de Arturo fue enarbolado por los Tudor para justificar su ascenso al poder tras la Guerra de las Dos Rosas¹⁰.

Mediante el patrocinio de obras literarias, la figura de Arturo fue modelada por los Plantagenet como contraposición al Carlomagno de los Capeto¹¹. Los reyes de Inglaterra buscaban desligarse del vasallaje que debían a la monarquía francesa por su condición de duques de Normandía y el ensalzamiento de un prestigioso antecesor que pudiese competir con el de sus rivales constituía una buena opción para legitimar sus pretensiones¹². De esta manera, los relatos promovidos por la realeza inglesa convirtieron a Arturo en el arquetipo de monarca perfecto y a su ciudad, ahora llamada Camelot, en el ejemplo a seguir por las cortes europeas¹³. Pero su historia no acabó en los *romans* realizados al amparo de Enrique II y sus allegados¹⁴. Los relatos tuvieron una gran acogida y fueron retomados por numerosos escritores de diversa procedencia que añadieron nuevas aventuras, personajes y elementos sin los que hoy seríamos incapaces de concebir el mundo de Arturo.

Atributos y formas de representación

A pesar de la enorme cantidad de obras literarias que conforman la leyenda artúrica, sus historias presentan un universo tan completo y uniforme que ha sido comparado con la mitología griega¹⁵. Son muchos los episodios protagonizados por el rey y sus caballeros y, por lo tanto, múltiples las escenas en las que pueden ser representados. Encontramos desde aquellas cuya temática se asocia claramente a las tramas literarias – como el momento en el que Arturo saca la espada de la roca o la aparición del Grial sobre la Tabla Redonda– hasta un sinfín de imágenes bélicas y cortesanas que únicamente podemos identificar como artúricas gracias al apoyo textual que nos brindan los manuscritos –donde se localiza la mayor parte de las manifestaciones artísticas que conservamos sobre la Materia de Bretaña–. Así, encontramos numerosos torneos, banquetes y castillos, además de un interminable desfile de caballeros, damas, ermitaños y doncellas solitarias.

⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): pp. 54-56.

¹⁰ Se consideraban descendientes del rey Arturo por un parentesco lejano con los príncipes galeses. HIBBERT, Christopher (2009): p. 160.

¹¹ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): p. 26; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 35.

¹² En la *Historia de los reyes de Britania* Arturo no solo vence a los sajones, sino que también conquista la Galia siglos antes de la existencia de Carlomagno, con lo que los territorios franceses habrían pertenecido antes al héroe de los Plantagenet que al de los Capeto. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 34; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 46.

¹³ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 47.

¹⁴ Para más información sobre la utilización política de la figura de Arturo por parte de los Plantagenet vid. AURELL, Martin (2003): pp. 14-34.

¹⁵ ALVAR, Carlos (1991): p. 7.

Solo en el *Lanzarote del Lago*, una de las principales novelas artúricas, aparecen cerca de un millar de personajes¹⁶. Quizás este dato nos ayude a comprender la inmensa cantidad de posibilidades que podía barajar un artista a la hora de ejecutar su trabajo. Sería imposible referir en este artículo la totalidad de las que quedaron plasmadas, de manera que hemos optado por ofrecer una selección de las mismas. Esta síntesis deja fuera muchas aventuras y personajes secundarios para centrarse en aquellas representaciones que se pueden considerar más relevantes, ya sea por tratarse de un episodio fundamental en el desarrollo de la trama o por su singularidad e importancia artística. De cara a simplificar la exposición, hemos decidido agrupar las escenas en torno a cinco grandes bloques temáticos: Merlín y el camino de Arturo al trono, El rey Arturo y las aventuras de los caballeros andantes de la Tabla Redonda, Los amores de Lanzarote y Ginebra, La búsqueda del Santo Grial y, por último, La muerte del rey Arturo y el final de la caballería.

Merlín y el camino de Arturo al trono

• La concepción de Merlín

Dejando a un lado los orígenes del Grial, que explicaremos más adelante y que no aparecían en los primeros relatos artúricos, podríamos empezar este repaso de la leyenda artúrica con el nacimiento de uno de sus personajes principales: el mago Merlín. Al igual que en el caso de Arturo, la figura de Merlín parece tener un trasfondo histórico¹⁷. Su nacimiento, en cambio, resulta poco verosímil. Es tramado por los demonios, que pretenden generar al Anticristo, hijo de un incubo –demonio masculino que yace con jóvenes mientras duermen– y una doncella. La piedad de la madre consigue neutralizar la influencia diabólica en el niño que, no obstante, hereda de su padre una serie de cualidades sobrenaturales entre las que se encuentra la capacidad para conocer el presente, el pasado y el futuro. En el arte medieval es frecuente la representación simultánea de la asamblea de los demonios y la concepción de Merlín (Figs. 2 y 35), en la que el grotesco ser aparece yaciendo con la muchacha dormida, acechando su lecho o conduciéndola a este.

• La profecía de los dragones

Cuando Merlín es un niño, el rey Vortigern gobierna Britania gracias al apoyo de los sajones. Sin embargo, llegado el momento, sus aliados deciden apoderarse de toda la isla. Alarmado, el rey manda erigir una torre en la que refugiarse, pero lo que “construían un día la tierra se lo tragaba al siguiente”¹⁸. Los magos de la corte vaticinan que para evitar los derrumbes es necesario mezclar la argamasa con la sangre de un joven sin padre. Merlín es llevado ante Vortigern para ser sacrificado, pero logra salvar su vida ridiculizando a los otros magos al descubrir cuál es la verdadera causa del problema: bajo los cimientos de la torre hay un lago subterráneo en el que luchan dos dragones, uno rojo

¹⁶ ALVAR, Carlos (1987-1988): vol. 1, p. 11; ALVAR, Carlos (1991): p. 7.

¹⁷ El personaje de Merlín –Merlinus Ambrosius– parece estar basado en dos leyendas celtas del siglo VI. Se considera una fusión de las figuras de Ambrosius –un líder militar dotado de videncia– y Myrddin –bardo o druida profético–. ALVAR, Carlos (1991): p. 297; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 49. Su invención se atribuye a Geoffrey de Monmouth, quien, al percatarse de que en latín “Myrddin” se transformaba en “Merddinus” –que para sus lectores, francófonos, habría tenido un desafortunado parecido con la palabra *merde*–, decidió cambiarlo por Merlinus –el Merlín en castellano–. ALVAR, Carlos (1991): p. 297; ASHE, Geoffrey (2007): p. 26.

¹⁸ CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 153.

y uno blanco¹⁹. A continuación, en una larga profecía, predice la caída de Vortigern, el ascenso de Uther Pendragon y el reinado de Arturo. Al representar esta escena se otorga un gran protagonismo a los dragones, que al menos son observados por el rey y, habitualmente, también por la corte y un Merlín imberbe (Fig. 33).

• El traslado de Stonehenge

Como había predicho Merlín, Vortigern perece cuando Aurelius Ambrosius y Uther Pendragon incendian la fortaleza en la que se había guarecido. Estos vengan así la muerte de su hermano Constante, el rey a quien Vortigern asesinó para hacerse con el poder. Aurelius Ambrosius se convierte en el nuevo soberano y, tras pacificar el reino, decide erigir un monumento en el que enterrar a los britanos caídos en las luchas contra los sajones. De nuevo, los consejos de Merlín son requeridos en la corte. El mago, que ahora aparece como un adulto a pesar de que apenas ha pasado el tiempo, recomienda al monarca que traslade a Britania desde Hibernia –Irlanda– el Círculo de los Gigantes, una antigua “construcción de piedras”²⁰ que no es otra que el famoso Stonehenge. El propio Merlín y Uther Pendragon llevarán a cabo esta empresa que, aunque fue escasamente representada, supuso la creación de algunas de las primeras representaciones que conservamos del monumento megalítico. Tal es el caso de un ejemplar miniado del *Roman de Brut* de la British Library (Fig. 16).

• La concepción de Arturo

La paz de Britania se quiebra cuando el hijo de Vortigern, que se había refugiado en Germania, ataca la Isla ayudado por sajones e irlandeses –que se sentían humillados por el robo del Círculo de los Gigantes–. Durante una batalla aparece en el cielo una estrella con forma de dragón. Merlín la interpreta como un presagio de la muerte de Aurelius que, efectivamente, fallece poco después envenenado por los sajones. Uther se convierte en rey y Merlín le da el sobrenombre de Pendragon²¹. Tras varios combates consigue derrotar a sus enemigos. En la celebración de la Pascua conoce a Igraine, la bella esposa del duque de Cornualles, de la que se enamora en el acto. Sin embargo, ella lo rechaza y, tras el enfado de Uther –que declara la guerra al duque–, se refugia en el inexpugnable castillo de Tintagel. Hasta allí se dirige el rey y gracias a una pócima de Merlín adquiere la apariencia del duque. Algo que no le exime de seguir llevando la corona real en algunas representaciones (Fig. 3). Así logra yacer con Igraine, que cree acostarse con su esposo, y juntos conciben a Arturo.

• La espada en la roca

En los primeros relatos artúricos, Merlín desaparecía después del episodio de Tintagel. Sin embargo, según versiones más modernas, el mago habría pedido al rey que,

¹⁹ El dragón rojo –que desde la Baja Edad Media es el símbolo de Gales– representa a Uther Pendragon, mientras que el dragón blanco alude a los sajones. Con la explicación de su significado arranca la larga profecía de Merlín sobre el destino de Britania y en ella se pueden encontrar otras alusiones simbólicas como la del “Jabalí de Cornualles”, que representa a Arturo. El texto de la profecía con notas aclaratorias se puede consultar en: CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): pp. 158-173.

²⁰ CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 184.

²¹ Geoffrey de Monmouth ya añade este hecho en su *Historia de los reyes de Britania* y explica que en la lengua británica quiere decir “cabeza del dragón”. CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 192. Sin embargo, en realidad significa “jefe dragón” o “líder principal”. ASHE, Geoffrey (2007): p. 48.

a cambio del servicio prestado, le confiase a su hijo cuando naciera. Así se hace, pero Merlín no se queda con el pequeño Arturo, sino que lo entrega a sir Héctor –“un caballero virtuoso pero pobre”²² que desconoce la identidad del bebé– para que lo eduque junto a su hijo Kay. Uther muere cuando Arturo alcanza la edad para ser armado caballero y Merlín convoca a la nobleza para decidir la sucesión del monarca. A las puertas de la iglesia en la que se reúnen aparece una espada –identificada o no con Excalibur–²³ clavada en un yunque situado sobre una escalinata de mármol. Aquel que lograra sacarla se convertiría en el nuevo rey. Muchos prueban suerte, pero solo Arturo lo logra. Representada con frecuencia, esta escena (Fig. 13) puede confundirse fácilmente con aquella en la que sir Galahad saca la espada del Escalón Rojo (Fig. 26), que explicaremos más adelante.

El rey Arturo y las aventuras de los caballeros andantes de la Tabla Redonda

• El rey Arturo

Una vez en el trono, Arturo pacifica el país de Logres²⁴, nombra senescal a su hermano de acogida y establece la corte en Camelot. Como personaje principal de la historia, va a ser ampliamente representado. En la mayoría de las ocasiones aparece como un rey prototípico (Figs. 19, 21, 22, 24, 26, 30, 31 y 32), coronado y ricamente vestido, que únicamente puede ser identificado gracias al contexto en el que se encuentra. Sin embargo, existen otras imágenes en las que podemos reconocerlo gracias a determinados elementos. Las representaciones más antiguas siguen la descripción de Geoffrey de Monmouth: Arturo con la espada Excalibur, la lanza Ron, el escudo Pridwen –que lleva pintada la imagen de la Virgen– y el yelmo de oro con la cresta tallada en forma de dragón²⁵. Así se lo puede encontrar en una miniatura de la *Peter of Langtoft's Chronicle* (Fig. 9), conservada en la British Library. Sin embargo, la creación de la heráldica dotó a

²² GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986): p. 76.

²³ La espada Excalibur aparece ligada a Arturo desde un principio. Geoffrey de Monmouth ya la incluyó bajo el nombre de Caliburn en su *Historia de los reyes de Britania*, donde únicamente se nos dice que fue forjada en la isla de Avalon –paradisiaco enclave feérico al que será conducido Arturo tras su enfrentamiento final con Mordred–. CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 207. Lo mismo se recoge en la versión francesa de la obra de Geoffrey realizada por Wace, pero nada se dice de ello en los primeros *romans* escritos por Chrétien de Troyes. ALVAR, Carlos (1991): p. 151. El escritor francés la menciona una única vez –en su inacabado *El cuento del Grial*– como “[...] Escalibor, / la mejor de las espadas, / pues cortaba el hierro como si fuera madera. [...]” y, curiosamente, en este caso no es Arturo quien la empuña, sino su sobrino Gawain. VERJAT MASSMANN, Alain (1995): pp. 440-441. Según algunos autores, Gawain la habría recibido de su tío al ser armado caballero, pero, por lo general, pertenece a Arturo, que la pudo obtener de dos formas. Por un lado, la que se deriva de la *Historia de Merlín* de Robert de Boron y sus continuaciones introduce el episodio de la espada en la roca y especifica que se trata de Excalibur. GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986): p. 81. Por otra parte, paralelamente surgieron otros relatos, recogidos y popularizados a finales del siglo XV por *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, en los que la espada que obtuvo Arturo de la roca quedaba destruida tras su enfrentamiento con sir Pellinore. Según estos autores, sería en este momento cuando, por mediación de Merlín, Arturo obtendría Excalibur de la Dama del Lago. TORRES OLIVER, Francisco (2008): pp. 43-46 y 75-80.

²⁴ A menudo se denomina así al reino de Arturo, que coincidiría en extensión y emplazamiento con la actual Inglaterra. La muerte del monarca supondrá la destrucción de Logres. ALVAR, Carlos (1991): pp. 271-272.

²⁵ Dejando a un lado las evidentes relaciones familiares que según la trama literaria unen a Arturo con el dragón, algunos autores han llamado la atención sobre el hecho de que el estandarte de la caballería sármata –mencionada en la nota 6– consistía en un dragón cuya cabeza era de bronce. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44.

Arturo de un nuevo emblema: tres coronas de oro sobre campo de azur o gules²⁶. De esta manera, es fácil identificarlo en las series de los Nueve de la Fama (Fig. 23) o de los reyes de Inglaterra, donde aparece con frecuencia²⁷.

• La Tabla Redonda

El núcleo de la corte de Arturo va a ser la Tabla o Mesa Redonda²⁸. Ya sea instituida por Arturo, por su padre o recibida como un regalo de bodas de su suegro, su fin va a ser el mismo: que en torno a ella se sienten los mejores caballeros en condiciones de igualdad²⁹. Esta imagen de Arturo rodeado de sus compañeros de armas está inspirada en Carlomagno y sus doce pares que, a su vez, cuenta con un claro paralelismo en la Última Cena³⁰. En un primer momento, la Tabla tenía doce asientos. Sin embargo, con la continua incorporación de nuevos personajes se llegó hasta el número de trescientos sesenta y seis³¹. Los artistas medievales, que no llegaron a representar a tantos caballeros, imaginaron la Mesa con forma de anillo (Figs. 19 y 30) o disco (Fig. 22), cubierta de textiles y, en muchas ocasiones, con una rica vajilla dispuesta. Todas las sillas están ocupadas excepto una, el Asiento Peligroso, que suele destacarse con un mayor desarrollo que las demás. Este sitio aguarda la llegada del mejor caballero del mundo: aquel que está llamado a encontrar el Santo Grial.

• Aventuras de sir Gawain

Hasta la llegada de Lanzarote, Gawain es considerado el caballero perfecto³². Hijo del rey Lot de Orkney y de Margawse, hermana de Arturo, casi siempre está presente en la

²⁶ Las tres coronas representan los tres reinos gobernados por Arturo, normalmente identificados como Inglaterra, Escocia y Bretaña. WHITAKER, Muriel (1995): p. 138. En heráldica, el color azul se denomina “azur” y el rojo “gules”. FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): p. 131.

²⁷ Los “Nueve de la Fama” es un tema común en la literatura y el arte de la Edad Media desde mediados del siglo XIII. Se trata de una selección de nueve personajes históricos considerados los máximos exponentes de los ideales caballerescos y agrupados en tríadas según su religión. Así, en esta suerte de historia sagrada de la caballería, encontramos los modelos heroicos de la Antigüedad pagana –Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César–, los grandes conquistadores judíos de la Biblia –Josué, David y Judas Macabeo– y los héroes de la caballería cristiana –Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon–. FLORI, Jean (2003): p. 102. En el prefacio de *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, escrito por William Caxton, se expone esta lista y se dice que Arturo es “el primero de los tres cristianos”. TORRES OLIVER, Francisco (2008): p. 33. Sobre las representaciones artísticas del rey Arturo entre los Nueve de la Fama vid. LOOMIS, Roger Sherman; HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 37-40; SCHERER, Margaret R. (1974): pp. 28-30; y WHITAKER, Muriel (1995): pp. 137-158.

²⁸ Se utilizan por igual ambas expresiones. Según Carlos García Gual, el término “Tabla” no es una mala traducción, sino “una forma hoy anticuada, pero que conviene guardar por su resonancia arcaica y poética”. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 54, n. 6.

²⁹ Se ha especulado con que esta distribución esté inspirada en la costumbre celta de que los guerreros se dispusieran en círculo junto a su jefe. ASHE, Geoffrey (2007): p. 85. Sea esto cierto o no, la Tabla Redonda permite a Arturo sentarse entre sus caballeros como *primus inter pares*, destacando como un soberano ideal según los esquemas feudales. Para más información sobre el concepto y su relación con la Tabla Redonda en la ideología Plantagenet, vid. CHAUOU, Amaury (2001): pp. 126-133, 138-145.

³⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 48.

³¹ Sobre el número de asientos de la Tabla Redonda vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 300.

³² SANZ JIMÉNEZ, Miguel (2015): pp. 120-121.

corte de su tío³³. Salvo en casos como el de *Sir Gawain y el Caballero Verde*, un romance inglés del siglo XIV del que se conservan algunas ilustraciones del sobrino de Arturo decapitando al mencionado caballero (Fig. 21)³⁴, Gawain nunca es el protagonista de las grandes historias artúricas. Sin embargo, ocupa un papel destacado en la mayoría de ellas: acompaña a Lanzarote en *El Caballero de la Carreta*, a Yvain en *El Caballero del León* y a Perceval en *El Cuento del Grial*. Esto se traduce en una gran cantidad de aventuras entre las que destaca su estancia en el castillo de Roca Chapguín, donde habitan tres reinas que resultarán ser su abuela, su madre y su hermana. Allí debe pasar la noche en el Lecho de las Maravillas, una cama de oro con cuatro ruedas en la que se enfrenta a una lluvia de flechas y al ataque de un fiero león (Fig. 12).

• Aventuras de sir Yvain

Yvain es otro famoso sobrino de Arturo, hijo de su hermana Morgana y del rey Uriens de Gorre³⁵. Al igual que su primo Gawain, participa en casi todas las aventuras colectivas de los caballeros de la Tabla Redonda, pero su episodio más conocido y representado procede de la historia en la que es protagonista: *El Caballero del León*. En ella, Yvain salva a un león que está luchando contra una serpiente, a menudo representada como un dragón, y este, agradecido, le acompañará el resto de la historia. Este pasaje puede ser fácilmente confundido con otro bastante similar que vive Perceval en *La Búsqueda del Santo Grial*. Existen dos diferencias principales entre ambas escenas³⁶. Por un lado, Yvain se ve obligado a cortar el extremo de la cola del león porque está enrollada en la serpiente (Fig. 8). Por otro, el motivo de la pelea en la que interviene Perceval es que la serpiente ha raptado a la cría del león y suele aparecer junto a esta (Fig. 20). Sin embargo, estas variaciones no siempre son tenidas en cuenta y la mejor identificación es la proporcionada por el texto.

• Aventuras de sir Tristán

El trágico amor de Tristán de Leonís e Isolda la Rubia procede de una tradición celta que fue incorporada a las narraciones artúricas³⁷. Sus anteriores vivencias quedarían en un segundo plano tras convertir al joven en un caballero de la Tabla Redonda³⁸. Sin embargo, eso no impidió que su historia fuera una de las más representadas en el arte medieval. El relato comienza cuando un Tristán de quince años, huérfano desde la infancia, acude a la corte de su tío, el rey Marco de Cornualles, para ser armado caballero.

³³ Quizá porque ante la falta de descendencia del monarca es considerado el heredero al trono. Sobre las diferentes versiones sobre su genealogía vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 185.

³⁴ El Caballero Verde es un gigantesco hombre vestido de este color que acude a la corte del rey Arturo para retar al monarca a un juego de decapitación: él deja que Arturo le decapite si, a cambio, Arturo consiente en ser decapitado por él al cabo de un año. Para proteger a su tío, Gawain se adelanta y corta la cabeza del caballero que, a continuación, procede a recogerla y a recordar al protagonista que deberá dejarse decapitar en el plazo de doce meses. Para más información sobre esta historia: SANZ JIMÉNEZ, Miguel (2015): pp. 122-123.

³⁵ Sobre las diferentes versiones acerca de su genealogía vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 411.

³⁶ El episodio de Yvain se puede leer en Riquer [PERMANYER], Isabel de (2005): pp. 96-97. Y el episodio de Perceval en: ALVAR, Carlos (1997): pp. 119-120.

³⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 73.

³⁸ ALVAR, Carlos (1991): p. 385.

Una de sus misiones consistirá en acudir a Irlanda para concertar los esponsales de Marco y la princesa Isolda. Durante la travesía de vuelta, Tristán y la futura novia beben por error un filtro de amor preparado por la madre de la joven para el rey de Cornualles. Ambos quedan profundamente enamorados e inician una relación a espaldas de Marco que les conducirá a la tragedia. La escena en la que la pareja bebe la pócima es uno de los momentos más recurrentes de esta versión de la vida de Tristán, que a veces se representa en forma de ciclo (Fig. 10).

Los amores de Lanzarote y Ginebra

• La infancia de sir Lanzarote del Lago

Lanzarote es uno de los principales héroes del mundo artúrico. Hijo del rey Ban de Benoic y su esposa Elaine³⁹, recibe su sobrenombre por haber sido criado –junto a sus primos Lionel y Bors– en los dominios de Viviane, la Dama del Lago. El hada había adquirido sus poderes gracias a las enseñanzas de Merlín, que se había enamorado de ella. Sin embargo, la Dama no lo correspondía y, aprovechando sus nuevas habilidades y la ingenuidad del mago, consiguió encerrarlo de por vida en una prisión mágica –razón por la que Merlín desaparece en los primeros momentos del reinado de Arturo–. Viviane rapta a Lanzarote, que es educado sin conocer su identidad. Cuando el joven cumple dieciocho años lo conduce a la corte de Arturo para que sea nombrado caballero. El color de sus armas hará que se lo conozca como el Caballero Blanco y así aparece representado con anterioridad al establecimiento de su heráldica (Fig. 14)⁴⁰. A su infancia corresponden las imágenes de su rapto por la Dama del Lago (Fig. 34) y su crianza en el castillo sumergido.

• La reina Ginebra

Cuando Lanzarote llega a la corte queda prendado de la belleza de la reina. La esposa de Arturo es el personaje femenino más importante de la trama⁴¹. Las primeras narraciones se refieren a ella como “una joven de noble estirpe romana”⁴², pero acabaría convirtiéndose en la hija del rey Leodegrance de Camelot. Desde las obras de Chrétien de Troyes queda fijada su condición de amante de Lanzarote, siendo esta una relación claramente vinculada al amor cortés. De la misma forma que ocurre con su esposo, Ginebra aparece en el arte como una reina prototípica (Figs. 5, 14, 21, 24, 25, 26, 28 y 31). Sin embargo, en este caso no existe un elemento comparable a la heráldica que nos permita individualizarla entre las diferentes reinas que pueblan el universo artúrico. Por ello, salvo en sus escenas más conocidas, el apoyo del texto resulta imprescindible para reconocerla sin margen de error.

• Galehaut y el primer beso de Lanzarote y Ginebra

Una vez armado caballero, Lanzarote no permanece mucho tiempo en Camelot. Parte en busca de aventuras y pronto sus hazañas –como la victoria en el Castillo de la

³⁹ Sobre la ascendencia de Lanzarote vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 258.

⁴⁰ Sobre la heráldica de Lanzarote vid. el subapartado “El enfrentamiento entre Lanzarote y Gawain” (p. 44).

⁴¹ La figura de Ginebra, a menudo comparada con Leonor de Aquitania –la esposa de Enrique II Plantagenet–, se considera derivada de la “Reina de las Hadas” de la tradición celta. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44.

⁴² CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 213.

Guardia Dolorosa— empiezan a ser conocidas en la corte. Cuando los ejércitos de Galehaut, señor de las Islas Lejanas, irrumpen en el reino de Logres, abandona sus correrías y se reúne con los demás miembros de la Tabla Redonda para hacer frente a la invasión. Impresionado por la destreza del joven, Galehaut pone fin a la guerra y se convierte en vasallo de Arturo, que le ofrece un asiento en la Mesa. El recién llegado entabla una gran amistad con Lanzarote y al descubrir el amor que siente por la reina se convierte en intermediario de la pareja. Organiza un encuentro entre ambos y logra convencer a Ginebra de que bese al joven. Se trata de uno de los momentos predilectos de los artistas, que gustaron de representar el instante en el que los amantes y Galehaut se alejan de la corte para evitar ser descubiertos (Figs. 14 y 25).

• El rescate de Ginebra

Lanzarote y Ginebra inician una relación que acabará condicionando el destino de todo el reino. Pero ellos aún no lo saben y, tras varios encuentros intercalados entre las aventuras del caballero, su máxima preocupación se presenta cuando la reina es raptada por Meliagaunt. El rescate de Ginebra es uno de los temas más antiguos de la leyenda artúrica y, de hecho, constituye el argumento de la representación más temprana que conservamos: los relieves de la arquivolta de la *Porta della Pescheria* en la catedral de Módena (Fig. 1)⁴³. En ella, Arturo y sus caballeros asaltan el castillo en el que mantienen prisionera a la reina. Al parecer, este pasaje está basado en un primitivo mito galés ya asociado al monarca antes de su gran transformación literaria de mediados del siglo XII⁴⁴. Desde la introducción de Lanzarote en la historia, será el amante y no el marido quien acuda a rescatar a Ginebra.

• El Caballero de la Carreta y el Puente de la Espada

A pesar de que sufrirán pequeñas modificaciones, los dos episodios fundamentales del rescate de la reina se encuentran ya en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes. Ginebra es raptada durante una celebración de la corte y Lanzarote pierde su caballo al enfrentarse con los hombres de Meliagaunt⁴⁵. El caballero se encuentra con un enano que conduce una carreta y le pregunta sobre el paradero de la reina. El enano accede a ayudarlo, pero solo si Lanzarote sube a la carreta. A pesar de que esto supone una humillación⁴⁶, acepta (Fig. 11). Al final de un largo camino, en el que a veces es acompañado por Gawain —que se niega a viajar en la carreta—, Lanzarote llega al último obstáculo que le separa del castillo donde retienen a su amada: el Puente de la Espada, una enorme y afilada espada cuyos extremos se apoyan en dos grandes troncos. Lanzarote debe cruzar con las manos y los pies desnudos, aunque a veces se lo representa con ellos cubiertos (Figs. 12 y 18).

⁴³ Sobre esta obra vid. LOOMIS, Roger Sherman; HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 32-36; SCHERER, Margaret R. (1974): p. 5; y WHITAKER, Muriel (1995): pp. 86-88.

⁴⁴ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 27.

⁴⁵ Es común que las narraciones artúricas, en especial las aventuras de los caballeros, comiencen durante alguna festividad de la corte. Durante la Edad Media, las fiestas cortesanas solían seguir el calendario litúrgico y la reunión más importante era Pentecostés. GUENÉE, Bernard (2003): p. 186.

⁴⁶ Como explica el propio Chrétien de Troyes, en aquella época “las carretas servían como [...] cadalsos [...] para los condenados [...] El que era cogido en delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles. De tal modo quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado, ni saludado”. CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos (trads.) (2010): p. 23.

La búsqueda del Santo Grial

• El Grial

Desde su primera aparición en la obra de Chrétien de Troyes, la búsqueda del Grial se convierte en la empresa principal de los caballeros de la Tabla Redonda. El novelista francés habla de “un *graal*”⁴⁷, término que simplemente significa “plato ancho y poco profundo”⁴⁸. Pero el halo de misterio que rodea al objeto, su vinculación con una lanza sangrante y la presencia en él de una hostia consagrada, permitieron posteriormente a Robert de Boron explicitar el sentido religioso que ya se intuía en el texto de Chrétien. Así, el Grial se convierte en la copa utilizada por Cristo en la Última Cena y se inventa la leyenda de que José de Arimatea habría recogido en ella la sangre de Jesús⁴⁹. Este personaje se convierte en el centro de *La historia del Grial*, que narra cómo él y su linaje son encargados de custodiar y trasladar el cáliz a Gran Bretaña⁵⁰. Por influencia de esta versión, el Grial siempre se representa como una rica copa de oro y piedras preciosas (Figs. 17, 27 y 30).

• Sir Perceval y el Castillo del Grial

Existen dos versiones sobre la búsqueda del Grial. La más antigua, procedente de *El Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, está protagonizada por Perceval, un joven de noble familia que ha vivido apartado de la caballería desde su infancia pero que, tras un encuentro fortuito, es armado caballero en la corte de Arturo. En una de sus aventuras se ve obligado a guarecerse en el castillo del Rey Pescador, un anciano cuyas heridas le impiden moverse del lecho –por lo que también es llamado Rey Tullido–⁵¹. Antes de la cena, Perceval asiste a una extraña procesión formada por un paje que empuña una lanza sangrante, dos que avanzan con candelabros, una doncella que porta un grial y otra que sostiene una bandeja de plata. El joven caballero no pregunta por el sentido de la comitiva –muy representada en el arte aunque a menudo faltan personajes o se altere su orden– (Fig. 17) con lo que habría sanado a su anfitrión⁵². Tras descubrir su error, decide consagrarse a la búsqueda del Grial.

⁴⁷ ALVAR, Carlos (1991): p. 203.

⁴⁸ Así define el concepto hacia 1230 el monje Helinad de Floidmon. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 160.

⁴⁹ En este sentido, resulta interesante la similitud que se produce entre los términos *sangreal* –“santo grial”– y *sang real* –“sangre real”, identificada con la sangre de Cristo– (ibid., p. 161).

⁵⁰ Esta tradición suponía aceptar que Cristo habría transmitido una enseñanza tan importante a través de José de Arimatea y sus descendientes en lugar de hacerlo por medio Pedro y el Papado, la Iglesia oficial. Por ello, las autoridades eclesiásticas recelaban de una propaganda tan heterodoxa. Sin embargo, también comprendían la importancia del mensaje que transmitía, con lo que se generó una opinión ambigua traducida en un prolongado silencio al respecto por parte de la Iglesia. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 142-143.

⁵¹ Sobre las identidades del Rey Tullido vid. ALVAR, Carlos (1991): pp. 346-347.

⁵² Existe una sugerente hipótesis que vincula la temática de *El Cuento del Grial* con los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Tierra Santa al tiempo que se escribía la obra. El conde Felipe de Flandes, mecenas de Chrétien de Troyes, era primo del rey Balduino IV de Jerusalén. Este monarca, aquejado por la lepra desde los nueve años, podría haber sido la inspiración para el Rey Tullido que, al igual que Felipe y Balduino, está emparentado con Perceval. El castillo se correspondería con la Ciudad Santa y el silencio de Perceval ante la procesión del Grial con la negativa de Felipe a asumir la regencia del reino de Jerusalén, que caería en manos de Saladino diez años después. Sobre esta teoría vid. CIRLOT [VALENZUELA], Victoria (2014): pp. 25-30.

• Sir Galahad ocupa el Asiento Peligroso y obtiene la Espada del Escalón Rojo

El relato de Chrétien quedó inacabado sin llegarse a conocer si Perceval encontró o no el Grial. Varias continuaciones afirman que acabó por lograrlo, pero la versión ofrecida por *La búsqueda del Santo Grial*, que se convirtió en la más popular, reserva este honor a un nuevo héroe: sir Galahad. Concebido por la hija del Rey Pescador tras un encuentro con Lanzarote –que por efecto de una pócima creyó estar yaciendo con Ginebra–, se presenta a los quince años en la corte de Arturo tras haber sido armado caballero por su padre (Fig. 26), que no lo ha reconocido. Acompañado por un enigmático anciano, ocupa el Asiento Peligroso (Fig. 19) sin recibir el mágico castigo reservado a los impostores como Brumant el Orgullosa (Fig. 22). Después se dirige hasta el río, donde consigue sacar la Espada del Escalón Rojo (Fig. 26), destinada al mejor caballero del mundo. Para distinguir esta última escena de la protagonizada por Arturo (Fig. 13) suele bastar con comprobar si el arma está incrustada en un escalón rojo o en un yunque.

• Aparición del Grial sobre la Tabla Redonda

Una vez demostrado que Galahad es el caballero destinado a encontrar el Grial, los miembros de la Tabla Redonda deciden iniciar su búsqueda⁵³. Apenado por la partida de sus compañeros de armas, el rey Arturo organiza un gran torneo (Fig. 26) en el que solo Lanzarote y Perceval no son vencidos por Galahad. Ese mismo día, el Santo Grial se aparece sobre la Mesa Redonda “cubierto con un jamete blanco”⁵⁴, convirtiéndola, como había predicho Merlín, en la tercera al servicio del Grial –las dos anteriores habían sido la de la Última Cena y aquella en la que José de Arimatea instituyó el culto a la preciada reliquia–. Este pasaje ha servido de inspiración para muchos artistas, que suelen incluir a dos ángeles sosteniendo el Vaso (Fig. 30), aunque según el texto “nadie logró ver quién lo llevaba”⁵⁵. Los caballeros de Arturo juran no desistir en su empeño y parten alegres y optimistas hacia una aventura que tan solo demostrará el fracaso de la caballería.

• Galahad, Perceval y Bors: los caballeros del Grial

Uno tras otro, los mejores paladines de Camelot fallan en su intento por localizar el Grial debido a los pecados cometidos. Tan solo tres serán los suficientemente puros como para lograrlo: Galahad, Perceval y Bors. Después de varias aventuras, los tres caballeros encuentran la Nave de Salomón con la ayuda de la hermana de Perceval (Fig. 7). En esta barcaza, preparada hace siglos por el monarca bíblico, se encuentra la Espada del Extraño Tahalí, que perteneció al rey David y que solo Galahad puede empuñar por ser su descendiente⁵⁶. Tras un emotivo último encuentro con su padre, el joven se dirige junto a sus compañeros al castillo del Rey Tullido⁵⁷, al que consiguen sanar tras asistir a una procesión parecida a la del relato de Chrétien pero ahora formada por ángeles. Allí

⁵³ El motivo de la búsqueda es muy antiguo en la literatura artúrica. De hecho, existe un viejo poema galés en el que el rey y sus compañeros emprenden un viaje en busca de un caldero mágico que algunos consideran como un precursor pagano del Grial. ASHE, Geoffrey (2007): p. 134.

⁵⁴ ALVAR, Carlos (1997): p. 31.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Sobre la genealogía de Galahad vid. ALVAR, Carlos (1991): pp. 179-180.

⁵⁷ En *La búsqueda del Santo Grial* el Rey Tullido y el Rey Pescador son personajes distintos, de manera que no se trata del abuelo de Galahad, sino de su bisabuelo –vid. nota 51–.

consiguen la Copa y Cristo aparece para indicarles que deben llevarla a la ciudad de Sarraz. En ella muere Galahad tras presenciar los últimos misterios del Grial, que es llevado al cielo por una mano misteriosa, tal como se representa en las miniaturas (Fig. 27).

La muerte de Arturo y el final de la caballería

• Arturo descubre los amores de Lanzarote y Ginebra

La aventura del Grial ha dejado muchos asientos vacíos en la Tabla Redonda. De los tres caballeros que finalizaron su búsqueda, Galahad ha muerto y Perceval pronto sigue sus pasos tras permanecer un año como ermitaño. Después del fallecimiento de sus compañeros, Bors regresa a Camelot, donde la corte se vuelca en la celebración de fiestas y torneos. Lanzarote busca refugio en los brazos de Ginebra, pero su relación dejará de ser secreta en poco tiempo. Existen varias versiones sobre la forma en que Arturo descubre la infidelidad de su esposa. De todas ellas, la más interesante desde el punto de vista artístico es la que protagoniza el hada Morgana. La hermana de Arturo, que siente un profundo odio por la reina, había raptado a Lanzarote tiempo atrás para hacer sufrir a su enemiga. El caballero escapó, pero habiendo dejando atrás la historia de sus amores con Ginebra pintada en las paredes de su prisión. Morgana pretende aprovechar esta ventaja y consigue atraer al rey a su castillo para descubrirle la verdad mostrándole los murales (Fig. 31)⁵⁸.

• Ginebra es conducida a la hoguera

La pareja no tarda en ser sorprendida en uno de sus encuentros y Arturo, enfurecido por la traición, ordena que ambos sean encarcelados. Lanzarote logra escapar, pero no así la reina, que es condenada a morir en la hoguera. Nada más oír la sentencia, Gawain abandona la corte, alegando que no participará en aquel castigo. Sin embargo, sus hermanos más jóvenes no se atreven a desobedecer a su tío y son encargados de custodiar a Ginebra hasta las llamas. Cuando está a punto de ejecutarse la sentencia, Lanzarote y sus primos Lionel y Bors irrumpen en la llanura seguidos de su gente para rescatar a la reina. A la hora de representar este pasaje, a menudo se sigue la descripción de *La muerte del rey Arturo* y Ginebra aparece vestida de rojo (Figs. 5 y 28). En ocasiones, la escena se reduce a su más mínima expresión y únicamente encontramos a la reina junto a la hoguera y quienes la custodian (Fig. 5). En cambio, también es habitual añadir delante de ella a los dos bandos enfrentados en la batalla, creándose una mayor profundidad y representando Camelot al fondo (Fig. 28).

⁵⁸ El personaje de Morgana es uno de los más complejos de la tradición artúrica. Las diferentes versiones coinciden en presentarla como hija de la reina Igraine, pero no existe consenso a la hora de señalar a Uther Pendragon como su padre. En las primeras versiones de la historia, Morgana es un hada bondadosa, pero las obras más tardías potenciaron su faceta maléfica. ALVAR, Carlos (1991): pp. 308-309. La hermana de Arturo estuvo enamorada de Guamor, sobrino de Ginebra, pero la reina puso fin a esta relación. Viéndose rechazada por la corte, Morgana abandonó Camelot y en su huida se encontró con Merlín, que la instruyó en las artes mágicas. Cuando conoció a Lanzarote después de la aventura del Valle sin Retorno, la hechicera sospechó que el caballero estaba enamorado de Ginebra y decidió raptarlo para vengarse de su cuñada. Lanzarote permaneció varios meses encerrado en el castillo de Morgana. Un día observó cómo un hombre realizaba unas pinturas murales sobre la historia de Eneas y le pidió prestado los pigmentos para plasmar su propia historia en los muros de la habitación en la que lo retenían. Existe un interesante artículo de José Manuel Lucía Megías donde se profundiza en la decoración pictórica de los palacios medievales relacionando este pasaje literario con la ornamentación del italiano Castel Roncolo: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2013).

• El enfrentamiento entre Lanzarote y Gawain

Durante el combate, Lanzarote y sus primos acaban con la vida de los hermanos de Gawain. En cuanto recibe la noticia, el caballero se presenta ante Arturo y promete que no descansará hasta hacérselo pagar a su antiguo compañero. La Tabla Redonda queda dividida en dos bandos y, tras varios enfrentamientos, Ginebra vuelve con Arturo a cambio de que deje libre a Lanzarote. Este se exilia en el norte de Francia, donde se encuentra Benoic, el antiguo reino de su padre, y las tierras de sus primos Lionel y Bors. Pero, cegado por su sed de venganza, Gawain convence a su tío para cruzar el Canal y atacar a Lanzarote. Los ejércitos de Arturo ocupan Francia y después de varias conquistas se encuentran con los de Lanzarote, a quien Gawain reta a un juicio por combate. Para identificar a los dos caballeros en esta escena es preciso recurrir a la heráldica: tres bandas de gules sobre campo de plata para Lanzarote y águila bicéfala de oro sobre campo púrpura para Gawain (Fig. 32)⁵⁹.

• La traición de Mordred y la batalla de Salisbury

Lanzarote vence a Gawain, pero le perdona la vida. El rey recibe entonces la noticia de que el Imperio romano, que le reclama el pago de tributos, ha invadido sus posesiones francesas. Arturo decide conducir al ejército hacia una batalla en la que sufre numerosas bajas, como la de Kay el senescal, pero en la que acaba con el propio emperador. Tras la victoria, es informado de que sir Mordred, su hijo y sobrino⁶⁰, a quien había dejado al frente de Logres, se ha coronado rey y ha tratado de casarse con Ginebra. Arturo regresa a Camelot y allí fallece Gawain, arrepentido de su enemistad con Lanzarote. Las fuerzas de Arturo y su hijo se encuentran en la llanura de Salisbury, donde tiene lugar la última batalla. Allí, Mordred mata a su primo Yvain y, tras ello, cae víctima de la lanza de su padre pero no sin antes herirle de gravedad. La heráldica de Arturo y Mordred –similar a la de su hermano Gawain pero con un jefe de plata–⁶¹ nos permite distinguirlos en el combate (Fig. 29).

• Excalibur es arrojada al lago

Comprendiendo que no le queda mucho tiempo, el rey pide a sir Bedevere –uno de los pocos caballeros supervivientes– que arroje a Excalibur a un lago cercano. En cuanto

⁵⁹ En heráldica, la banda es el elemento diagonal que se dispone en el escudo de arriba abajo y de izquierda a derecha, oponiéndose a la barra, que lo hace de derecha a izquierda. Por su parte, los colores blanco y morado reciben los nombres de “plata” y “púrpura”, respectivamente. FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): pp. 43, 45 y 131. Para el color gules vid. nota 26.

⁶⁰ Inicialmente presentado como sobrino del monarca, la literatura acabó considerando a este personaje como hijo del propio soberano, siendo fruto de la relación incestuosa con una de sus hermanas. El episodio del incesto es ignorado en los textos y simplemente se presenta a Mordred como hijo de Arturo y una de sus hermanas, normalmente Margawse. ALVAR, Carlos (1991): p. 306. Es posible que el personaje esté basado en la figura del Medraut que habría muerto junto a Arturo en su última batalla, recogida en los *Annales Cambriae* –recopilación cronística del siglo X basada probablemente en textos anteriores–. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 24-25.

⁶¹ En heráldica, el jefe es el elemento horizontal que se dispone de flanco a flanco en la parte superior del escudo y que ocupa un tercio de la anchura de este. FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): p. 186. Al ser considerado hijo de Margawse –vid. nota 60–, Mordred es hermano de Gawain, por lo que ambos comparten una heráldica parecida –de la misma manera que los escudos de Lionel y Bors son variaciones de las bandas de gules sobre fondo de plata portadas por su primo Lanzarote–.

lo hace, una mano surge del agua, atrapa la espada y la blande tres veces antes de volver a sumergirse⁶². La escena aparece con relativa frecuencia en el arte medieval (Fig. 15). Sin embargo, apenas conservamos imágenes de la inmediatamente posterior: la llegada de la embarcación tripulada por las hadas de Avalon⁶³. Entre ellas se encuentra Morgana, que recoge a su hermano para llevarlo a la isla, donde tratará de curar sus heridas. Mientras, el reino se desmorona bajo la tiranía de los hijos de Mordred. Lanzarote, advertido por una carta del difunto Gawain, cruza el mar con su ejército y les derrota. Él y Ginebra se despiden en un último encuentro antes de consagrarse de por vida a la oración; arrepentidos por su papel en la caída de Logres, cuyas gentes continúan esperando el retorno del rey Arturo.

Fuentes escritas

El universo artúrico es una creación colectiva en la que participaron bardos, clérigos, juglares y novelistas cortesanos. El mito tiene su origen en las antiguas leyendas bretonas y galesas que se conformaron entre los siglos V y X, una etapa fundamentalmente oral en la que se fue modelando lentamente el personaje de Arturo. Sin embargo, sería entre los siglos XII y XIII cuando la literatura daría forma a la historia tal como la conocemos⁶⁴. A partir de ese momento, el mito va a traspasar sus fronteras tradicionales y será cultivado por escritores de toda Europa, destacando especialmente los franceses. El número de obras que conservamos es muy numeroso, por lo que, al igual que ocurre con las representaciones artísticas, resultaría imposible mencionarlas en su totalidad. A continuación ofrecemos una relación de los autores y las obras que podemos considerar más relevantes tanto por su papel en la creación de la trama global de la historia como por su influencia en el arte medieval.

Geoffrey de Monmouth (c. 1100-1155)

Geoffrey de Monmouth fue un clérigo de origen británico –galés o bretón– que con su labor literaria sentó las bases del mundo artúrico⁶⁵. Se lo considera el creador del personaje de Merlín y en su obra se encuentran ya muchos de los rasgos que definen las historias posteriores. Escribió las *Profecías de Merlín* y la *Vida de Merlín*, pero, sin duda, su obra más importante fue la *Historia de los reyes de Britania*⁶⁶.

- La *Historia Regum Britanniae* (c. 1136) aprovecha la tradición oral y varias narraciones anteriores para relatar el devenir de los britanos desde Bruto –supuesto bisnieto de Eneas y mítico fundador de Britania– hasta las invasiones germánicas⁶⁷. Aproximadamente una quinta parte del libro está dedicada a la materia artúrica, que

⁶² Esta acción se puede entender como el regreso de Excalibur al lago si se sigue la versión en la que es un regalo de la Dama del Lago y no la espada que Arturo sacó de la roca –vid. nota 23–.

⁶³ Sobre Avalon, vid. nota 23.

⁶⁴ Sobre la evolución de la tradición artúrica y sus diferentes períodos vid. CAMPBELL, Joseph (1985): pp. 514-554. Un resumen del discurso de Campbell en castellano en: GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 20-22.

⁶⁵ ALVAR, Carlos (1991): p. 28; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 19.

⁶⁶ Existen varias versiones en castellano de la *Historia de los reyes de Britania*. Para la realización de este artículo hemos consultado: CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004).

⁶⁷ Sobre las fuentes empleadas por Geoffrey de Monmouth vid. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): pp. 46-47.

comienza con la primera mención conocida del personaje de Merlín⁶⁸. Su misteriosa concepción –todavía sin conspiración demoniaca–, su encuentro con Vortigern y sus profecías, anteceden a los servicios prestados a los hermanos Aurelius Ambrosius y Uther Pendragon, entre los que ya aparecen el traslado de Stonehenge y la mágica artimaña que da lugar a la concepción de Arturo. Tras esto, el mago desaparece, por lo que Arturo no abandona la corte y sucede a su padre de manera natural. Pacifica el reino, se casa con Ginebra y emprende numerosas conquistas entre las que se cuenta la Galia. Además, vence a los ejércitos de Roma cuando el Imperio le exige el pago de tributos. Pero todo se precipita al recibir la noticia de que su sobrino Mordred, a quien dejó al cargo del gobierno, se ha coronado rey con el apoyo de los sajones y ha tomado a Ginebra por esposa. Arturo regresa y libra varias batallas en las que morirán Gawain –el único de los grandes caballeros que ya está presente el relato– y Mordred. Sin embargo, él mismo resulta “herido mortalmente y [es] trasladado [...] a la isla de [Avalon] a fin de curar sus heridas [...]”⁶⁹. La *Historia* nos ofrece ya una de las primeras descripciones de Arturo:

“Arturo, por su parte, se reviste de una loriga, digna de rey tan grande; se ajusta a la cabeza un yelmo de oro, con la cresta tallada en forma de dragón, y a los hombros su escudo, llamado Pridwen, sobre el que está pintada una imagen de la Santísima Virgen, madre de Dios, para tenerla siempre en la memoria; se ciñe a Caliburn, la espada sin par que fue forjada en la isla de [Avalon], y empuña con la diestra a Ron, su lanza, que es larga y ancha, y se encuentra sedienta de sangre”⁷⁰.

Robert Wace (c. 1100-1175)

Robert Wace fue un clérigo al servicio de Enrique II de Inglaterra. Tradujo la *Historia* de Geoffrey de Monmouth al anglonormando, dedicándosela a Leonor de Aquitania, la esposa de su mecenas, e incluyendo algunas modificaciones⁷¹.

- El *Roman de Brut* (c. 1155)⁷², que recibe su nombre en honor a Bruto, es la última obra que presenta a Arturo como su indiscutible protagonista⁷³. Por lo general sigue el texto de Geoffrey de Monmouth, aunque deja fuera parte de las profecías de Merlín porque Wace no las entendía⁷⁴. En cambio, incluye un período de doce años de paz para ubicar las aventuras caballerescas que ya empezaban a narrar otros relatos; aunque su mayor contribución fue la creación de la Tabla Redonda, que hace aquí su primera aparición:

“Por los nobles barones que él tenía –pues cada uno se creía superior a otro, cada uno pensaba que era el mejor y en efecto, nadie sabía cuál era el peor–, Arturo estableció la Tabla Redonda, de la cual los betones cuentan muchas historias. Allí se sentaban los nobles señores en perfecta armonía, todos iguales. Se sentaban en la Tabla en completa igualdad y eran servidos también en completa igualdad. Ninguno de ellos

⁶⁸ ASHE, Geoffrey (2007): p. 15.

⁶⁹ CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 256.

⁷⁰ Ibid., p. 207.

⁷¹ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 39-40.

⁷² La parte relativa a Arturo del *Brut* se puede leer en castellano en BOTERO GARCÍA, Mario (2007).

⁷³ Ibid., p. 34.

⁷⁴ ASHE, Geoffrey (2007): p. 40.

podía presumir de estar mejor ubicado que su compañero: todos ocupaban los puestos de honor, ninguno era ubicado aparte”⁷⁵.

Chrétien de Troyes (c. 1135-1190)

Considerado como el primer novelista de Francia⁷⁶, Chrétien de Troyes fue un escritor que trabajó primero al servicio del conde de Champaña –casado con una hija de Leonor de Aquitania– y después al de su rival Felipe de Alsacia, conde de Flandes. Autor de obras como *Erec y Enide*, *Cligés* o su desaparecida versión de *Tristán e Isolda*, fue el responsable de separar la parte artúrica del resto de la Materia de Bretaña y de introducirla en el universo cortés⁷⁷. También convirtió a Arturo en un monarca inactivo, que cede su protagonismo a jóvenes caballeros dedicados a recorrer una geografía fantástica en busca de aventuras.

- En *Lancelot o Le Chevalier de la charrette* (c. 1177-1181)⁷⁸ se produce la primera mención de Camelot y se introduce el personaje de Lanzarote. El argumento, que según Chrétien fue sugerido por María de Champaña, gira en torno al rescate de Ginebra, que adquiere prácticamente su forma definitiva con el rapto de Meliagaunt y los episodios de la carreta y el Puente de la Espada. Por motivos que se desconocen, la obra quedó inacabada y fue finalizada por un discípulo del autor.
- La trama de *Yvain o Le Chevalier au Lion* (c. 1176-1181)⁷⁹ se desarrolla paralelamente a la de *El Caballero de la Carreta* y ambas obras están entrelazadas por el personaje de Gawain, cuya presencia en cada novela se corresponde con su ausencia en la otra⁸⁰. *El Caballero del León* narra las aventuras de Yvain, entre las que podemos encontrar el famoso pasaje al que debe su sobrenombre.
- *Perceval o Le Conte du Graal* (c. 1181-1190)⁸¹ es la última novela de Chrétien. La obra quedó inacabada y tuvo varias continuaciones. En ella se narra la historia de Perceval, el joven caballero que tras varias aventuras llega al Castillo de Rey Pescador, donde –sin conocer aún su importancia– contempla el Grial y la Lanza Sangrante. Más adelante se entregará a la búsqueda del Grial, mientras que Gawain, que aquí adquiere un papel coprotagonista, sigue la pista a la Lanza. En el relato se pueden encontrar pasajes como el de Gawain en el Lecho de las Maravillas o la famosa procesión del Grial:

“[...] Mientras [Perceval y el Rey Pescador] hablaban de varias cosas, / llegó un paje de un aposento / que empuñaba una lanza / blanca cogiéndola por la mitad, / y pasó entre el fuego / y los que estaban sentados en el lecho. / Y todos los que estaban allí veían / la blanca lanza y el hierro blanco, / y de la punta del hierro de la lanza / salía

⁷⁵ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): pp. 61-62.

⁷⁶ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 69

⁷⁷ Ibid., pp. 63-64.

⁷⁸ Existen varias versiones en castellano de *El Caballero de la Carreta*. Para la realización de este artículo hemos consultado: CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos (trads.) (2010).

⁷⁹ Existen varias versiones en castellano de *El Caballero del León*. Para la realización de este artículo hemos consultado: Riquer [PERMANYER], Isabel de (2005).

⁸⁰ Ibid., p. 9.

⁸¹ Existen varias versiones en castellano de *El Cuento del Grial*. Para la realización de este artículo hemos consultado: VERJAT MASSMANN, Alain (1995).

una gota de sangre / y hasta la mano del paje / iba corriendo esta gota bermeja. / El joven que había llegado por la noche / observa esta maravilla, / y se guarda mucho de preguntar / cómo esto podía ocurrir, / pues se acordaba del consejo / del que le armó caballero, / quien le había enseñado y profesado / que se abstuviera de hablar demasiado. / Además, teme, si hiciera preguntas, / que por ello le tomaran por un patán; / por esto no hizo ninguna pregunta. / En esto llegaron dos pajes más, / que llevaban en sus manos candelabros / de oro fino trabajado con nieles. / Los pajes que traían / los candelabros eran muy hermosos. / En cada candelabro estaban encendidas / al menos diez candelas. / Una bella y noble doncella, / lujosamente ataviada, / que acompaña a los pajes, / sostenía un grial entre sus dos manos. / Cuando hubo entrado allí / con el grial que sostenía, / se hizo tal claridad / que desapareció la luz de las candelas / como ocurre con las estrellas / cuando el sol o la luna se levantan. / Después de ésta llegó nuevamente / otra doncella que llevaba un plato de plata. / El grial, que iba por delante, / era de oro fino purísimo; / tenía el grial piedras preciosas / de muchísimas clases, / de las más costosas y valiosas / que se encuentren en tierra o en el mar; / sin ninguna duda, las piedras del grial / superaban a todas las demás piedras. / Del mismo modo que había pasado la lanza / pasaron por delante del lecho, / y pasaron de un aposento a otro. / Y el joven los vio pasar / mas no se atrevió a preguntar / a quién se servía con el grial [...]"⁸²

Robert de Boron (siglos XII-XIII)

Robert de Boron fue probablemente un caballero borgoñón al servicio de los condes de Montbéliard. Escribió una serie de obras, agrupadas en forma de ciclo, que nos ha llegado fragmentada bajo el título *Li livres dou Graal*⁸³. En ella se reintroduce a Merlín en la historia y se explica el origen del Grial, dándole su definitivo sentido cristiano.

- En el *Joseph d'Arimatea* o *Roman de l'Estoire dou Graal* (c. 1190) se identifica el Grial con la copa que usó Cristo en la Última Cena y se narra su recorrido hasta Gran Bretaña bajo la protección de José de Arimatea y sus descendientes⁸⁴.
- Del *Merlin*⁸⁵, su segunda novela, únicamente conservamos unos pocos versos, pero su historia ha llegado hasta nosotros gracias a la versión en prosa de la *Vulgata*⁸⁶, que explicaremos más adelante. La historia establece la relación entre el Grial y el mundo artúrico a través de la figura de Merlín⁸⁷. Se retoman episodios de la *Historia* de Geoffrey de Monmouth y el *Brut* de Robert Wace, pero otorgándose un mayor protagonismo a la magia y añadiéndose nuevos elementos. Aparece así la asamblea de los demonios que deciden el nacimiento de Merlín y el mago adquiere un papel fundamental en la creación de la Tabla Redonda como tercera Mesa al servicio del Grial. Además, ya no desaparece tras la concepción de Arturo, sino que se hace cargo de la tutela del joven –cuya crianza confía a sir Héctor–, a quien acompañará hasta que

⁸² Ibid., pp. 271-275. Esta traducción conserva la estructura original en verso que tenían las obras de Chrétien. El texto reproducido se encuentra entre los versos 3150 y 3205.

⁸³ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 127-128.

⁸⁴ Ibid., pp. 129-130.

⁸⁵ Para la realización de este artículo hemos consultado la versión castellana *El Mago Merlín* recogida en: GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986). La traducción sigue la versión en francés moderno preparada por M.S. Boulard, escritor, impresor y librero parisino de finales del siglo XVIII.

⁸⁶ BOMPIANI, Valentino (ed.) (2006): vol. 5, p. 5762.

⁸⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 135-136.

es encerrado por la Dama del lago. Sin duda, la aportación más importante de Robert de Boron en esta obra es la inclusión del episodio en el que Arturo saca la espada clavada en la roca:

“Todo el mundo quiso asistir a la Misa del Gallo, para presenciar el prodigio; pero ya despuntaba el alba sin que hubiera ocurrido nada extraordinario y la confianza disminuía, cuando un hombre vino a anunciar que frente a la puerta de la iglesia se veía una escalinata de mármol de cuatro escalones, sobre la cual se encontraba un yunque atravesado por una espada, cuya empuñadura desprendía un gran resplandor, debido a la pedrería con la que estaba enriquecida. [...]

–Señores –les dijo el Mago [Merlín]–, [...] nadie podrá sacar esta espada del lugar en que se encuentra, sólo el que está destinado a subir al trono. [...]

Temían ya que nadie pudiera realizar esta aventura, cuando Merlín anunció que el que estaba destinado a llevarla a cabo estaba allí presente [...] Arturo, por modestia, no se había presentado aún, [sir Héctor] lo cogió de la mano y lo obligó a presentarse. [...] Apenas hubo llegado a los primeros escalones cuando se dejó oír una música deliciosa. Ningún obstáculo se opuso a su marcha hasta el yunque, de donde sacó la espada sin ninguna dificultad. [...]”⁸⁸

- Aunque no lo conservamos, es muy probable que Boron escribiese un *Perceval*, que completaría la historia de Chrétien de Troyes. En él se habría emparentado al caballero con el linaje de José de Arimatea, vinculándolo al culto y protección del Grial; reliquia que lograría encontrar después de ocupar el Asiento Peligroso. También se ha especulado con que el ciclo estuviese cerrado por una primera versión de *La muerte del rey Arturo*⁸⁹.

La Vulgata artúrica (primera mitad del siglo XIII)

Con el nombre de *Vulgata* se conoce a la recopilación de textos artúricos más exitosa de toda la Edad Media. También conocida como *Ciclo de Lanzarote-Grial*, llegó a considerarse como la verdadera historia de los caballeros de la Tabla Redonda⁹⁰. Se divide en cinco partes y las tres últimas a menudo son llamadas *Lanzarote en prosa* debido al protagonismo que alcanza en ellas este personaje⁹¹. Fueron escritas entre 1215 y 1235, mientras que las dos primeras se añadieron con posterioridad⁹². Las cinco obras se consideran anónimas a pesar de que en varios pasajes manifiestan haber sido realizadas por Walter Map –archidiácono de Oxford y familiar de Enrique II de Inglaterra–, ya que

⁸⁸ GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986): pp. 80-81. Como explicábamos en la nota 85, la versión que hemos consultado del texto de Robert de Boron se basa en una refundición del siglo XVIII por lo que el texto ofrecido podría no corresponderse exactamente con el escrito a finales del siglo XII. El editor ilustrado afirma en su prólogo haber “extraído todos los hechos del original” y “respetado escrupulosamente lo que nos podía pintar las costumbres de la época”, pero también manifiesta que fue necesario “corregir la mayor parte de las enormes faltas que lo desfiguraban” y “suavizar, e incluso suprimir, algunas pinturas demasiado libres”.

⁸⁹ Los especialistas valoran estas dos posibilidades en función del texto contenido en el manuscrito *Perceval-Didot*, presumiblemente elaborado a partir de la obra de Boron. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 131.

⁹⁰ ALVAR, Carlos (2004): p. 7.

⁹¹ ALVAR, Carlos (1997): p. 8. Para la realización de este artículo hemos consultado las versiones en castellano de las tres obras que conforman el *Lanzarote en prosa* traducidas por Carlos Alvar: ALVAR, Carlos (2004), (1997) y (1987-1988).

⁹² ALVAR, Carlos (1987-1988): vol. 1, p. 10.

este había fallecido con anterioridad a que se redactase la *Vulgata*⁹³. En cualquier caso, los especialistas sí aceptan que el ciclo responde a una estructura marcada de antemano por una dirección que habría supervisado el trabajo de varios escritores⁹⁴.

- La *Estoire du Graal* es una refundición con algunas modificaciones de la obra homónima escrita por Robert de Boron⁹⁵.
- Al igual que ocurre en el caso anterior, *Merlin* es una refundición con presumibles modificaciones de la obra del mismo nombre escrita por Robert de Boron⁹⁶.
- *Lancelot du Lac* es la obra más extensa de las cinco, constituyendo aproximadamente la mitad de la *Vulgata*⁹⁷. Entre una sucesión de aventuras, narra la infancia de Lanzarote al cuidado de la Dama del Lago, su investidura como caballero y su amor por Ginebra, culminado gracias a la ayuda de Galehaut. También se cuenta cómo Morgana descubre la relación entre Lanzarote y la reina, y la prisión de este en el castillo donde pinta los murales que más tarde descubrirá Arturo. Se recuperan aventuras como la del rescate de Ginebra tras su secuestro por Meliagaunt y, además, se relata la concepción de Galahad. La obra finaliza cuando este alcanza la edad necesaria para ser armado caballero.
- *La Queste du Saint Graal* retoma la historia en el punto en el que la dejó el *Lanzarote del Lago*, convirtiendo a Galahad en el caballero destinado a encontrar el Grial. El joven es armado por su padre –que no reconoce a su hijo– y, con el beneplácito del rey Arturo emprende la búsqueda de la preciada reliquia junto al resto de caballeros. La obra está plagada de aventuras en las que fracasan caballeros como Lanzarote, Gawain o Yvain y también incluye el largo camino recorrido por Galahad, Perceval y Bors hasta encontrar el Grial. La novela concluye con la muerte de Galahad tras haber cumplido con éxito la misión a la que todos sabían que estaba llamado desde que ocupó el Asiento Peligroso:

“[...] Cuando ya estaban sentados, se dieron cuenta de que habían venido todos los compañeros de la Mesa Redonda y que todos los asientos estaban ocupados, excepto [...] el Asiento Peligroso.

Se habían comido ya el primer plato, cuando [...] todas las puertas y ventanas del salón donde comían se cerraron solas, sin que nadie las tocara, pero la sala no se oscureció [...] entró un hombre viejo y anciano vestido con una túnica blanca: no había caballero allí dentro que pudiera saber por dónde había entrado. El anciano venía a pie y traía de la mano a un caballero vestido con armadura bermeja, sin espada y sin escudo. Cuando hubo llegado al centro de la sala, dijo:

–La paz sea con vos. [...] Rey Arturo, te traigo al Caballero Deseado, del alto linaje del rey David y emparentado con José de Arimatea. Con él culminarán las maravillas de este país y de tierras extrañas. Helo aquí.

[...] El anciano lo lleva derecho al Asiento Peligroso, ante el que está sentado Lanzarote; levanta el velo de seda que habían puesto antes, encontrándose con las letras que dicen: «ÉSTE ES EL ASIENTO DE [GALAHAD]». El buen hombre mira las letras,

⁹³ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 175.

⁹⁴ ALVAR, Carlos (2004): p. 7; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 135.

⁹⁵ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 135.

⁹⁶ Ibid., p. 135.

⁹⁷ ALVAR, Carlos (1987-1988): p. 11.

ve que están recién escritas, al menos así lo parece, y reconoce el nombre, entonces se dirige al joven y le dice en voz tan alta que todos los demás lo oyen:

–Señor caballero, sentaos aquí, pues este lugar es vuestro”⁹⁸.

- *La Morte li roi Artu* comienza con el regreso de Bors a la corte y cierra la *Vulgata* con un final trágico. Se retoma el enfrentamiento de Arturo y Mordred que ya aparecía en las obras de Geoffrey de Monmouth y Robert Wace, añadiéndose ahora el desenlace de las diferentes tramas iniciadas en el *Lanzarote del Lago*, de manera que no se reproduce la infidelidad de Ginebra con Mordred que aparecía en las primeras narraciones artúricas, sino que se opta por mantener su romance con Lanzarote, que igualmente va a ser uno de los motivos que precipiten la caída de Logres. En cambio, sí se recupera la guerra contra los romanos y la conquista de Francia, aunque muy difuminadas por el conflicto entre el rey y Lanzarote. Finalmente, se amplía el episodio de la partida de Arturo hacia Avalon, con la inclusión del personaje de Morgana y el lanzamiento de Excalibur al lago.

Thomas Malory (c. 1405-1471)

Thomas Malory fue un autor inglés –sobre cuya identidad existen varias hipótesis⁹⁹– que a mediados del siglo XV recopiló gran parte de la materia artúrica para condensarla en varios relatos que no llegaría a ver publicados. En 1485, varios años después de su muerte, William Caxton, conocido por ser el primer impresor de Inglaterra, decidió unificarlos en una sola obra a la que dio el equívoco título de *La muerte de Arturo*¹⁰⁰.

- *Le Morte D’Arthur* (c. 1469)¹⁰¹ presenta la versión definitiva de la historia de Arturo y fue la más difundida a partir de su publicación, por lo que, en buena medida, de ella procede nuestra visión actual de la historia. De hecho, Malory es uno de los pocos autores ingleses de la época que continúan siendo leídos por un público no especializado¹⁰². La obra deja fuera de la historia los orígenes de Merlín y Uther Pendragon –comienza directamente con la concepción de Arturo– y acaba con las solitarias muertes de Ginebra y Lanzarote. Algunos pasajes del libro son prácticamente calcos de obras anteriores, como el momento en el que se arroja Excalibur al lago, muy similar al de la *Vulgata*. Aunque en este caso, el caballero que cumple las órdenes del monarca no es sir Griflet –el Jaufré del *roman occitano*–¹⁰³, sino sir Bedevere:

“–Dejad esta lamentación y llanto –dijo el rey–, [...] toma Excalibur, mi buena espada, y ve a aquella orilla; y cuando estés allá, te requiero que la arrojes al agua y me digas qué has visto.

–Mi señor –dijo Bedevere, vuestro mandato será cumplido [...]

Entonces partió sir Bedevere, fue a la espada, la tomó ligeramente, y fue a la orilla; ató el ceñidor alrededor del puño y la arrojó luego al agua lo más lejos que pudo; y

⁹⁸ ALVAR, Carlos (1997): pp. 22-23.

⁹⁹ Sobre las posibles identidades de Thomas Malory vid. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 181-183.

¹⁰⁰ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 179.

¹⁰¹ Existen varias versiones en castellano de *La muerte de Arturo*. Para la realización de este artículo hemos consultado la versión castellana de TORRES OLIVER, Francisco (2008).

¹⁰² GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 179.

¹⁰³ Posible protagonista de unos frescos de la Aljafería (vid. apartado “Extensión geográfica y cronológica”).

salió del agua un brazo y una mano al encuentro de ella, la asió, la sacudió y blandió tres veces, y después desapareció con la espada en el agua. Y volvió sir Bedevere al rey, y le dijo qué había visto”¹⁰⁴.

Otros autores y tradiciones artúricas

Además de las obras mencionadas, casi todas de la tradición francesa, existen otros muchos escritos que pudieron servir de inspiración a los artistas. Por ejemplo, la historia de Tristán se popularizó en los *Tristán e Isolda* de Thomas de Bretaña, Béroul y el alemán Eilhart von Olberg. En determinadas geografías se aprecia una cierta predilección por algunos personajes que también se va a reflejar en el arte. Así, en los territorios germánicos adquiere una gran importancia el personaje de Perceval, de cuya historia encontramos varias versiones como el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Por su parte, en Gran Bretaña se mantuvieron las tradiciones galesas y bretonas sobre los primeros héroes artúricos, que protagonizaron algunas composiciones inglesas como el poema *Sir Gawain y el Caballero Verde*. Y a todo esto habría que añadir las historias de los numerosos caballeros andantes que, como Zifar o Amadís de Gaula, vivieron sus aventuras al margen de la Tabla Redonda.

Otras fuentes

Dado que las historias artúricas son esencialmente literarias, las fuentes escritas desempeñaron un papel fundamental en el trabajo de los artistas. Sin embargo, eso no significa que fueran las únicas que emplearon para diseñar sus creaciones. El hecho de que la obra de temática artúrica más antigua que conocemos –la citada arquivolta de la catedral de Módena–¹⁰⁵ esté fechada unas décadas antes de la redacción de la *Historia de los reyes de Britania* revela una importante influencia de la tradición oral¹⁰⁶. También debemos tener presente que no todos los pasajes literarios ofrecen descripciones detalladas, de manera que los artífices se vieron obligados a recurrir a su imaginario visual, tanto artístico –resulta evidente la influencia que existe entre las composiciones de la Última Cena y muchas representaciones de la Tabla Redonda– como cotidiano. En este sentido, el paisaje, la arquitectura, la indumentaria e, incluso, las propias costumbres de sus contemporáneos sirvieron de apoyo para los artistas medievales.

Una de las prácticas que pudo inspirar muy directamente las representaciones artúricas fue la de las conocidas como “Mesas Redondas”. Se trata de unas celebraciones que se hicieron muy populares durante la Baja Edad Media. En ellas, los participantes –generalmente miembros de los estamentos privilegiados– se disfrazaban de personajes artúricos, combatían en torneos, participaban en grandes banquetes e intervenían en bailes colectivos. Incluso parece que también se pudieron llevar a cabo recreaciones dramatizadas de los relatos, como se deduce de la descripción de una ceremonia organizada por el señor de Beirut con motivo de la investidura como caballeros de sus hijos mayores: “[...] hubo mucha generosidad y derroche; [...] se representaron las aventuras de Britania y las de la Mesa redonda y hubo otros muchos divertimentos”¹⁰⁷. El propio Eduardo III de Inglaterra

¹⁰⁴ TORRES OLIVER, Francisco (2008): pp. 947-948.

¹⁰⁵ Vid. nota 43.

¹⁰⁶ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 16-17.

¹⁰⁷ HIBBERT, Christopher (2009): pp. 36-37.

celebró un torneo en el que “realizó el juramento de que comenzaría una Mesa redonda de la misma forma y con las mismas condiciones que lo había hecho Lord Arthur [...]”¹⁰⁸. De hecho, y como ya comentamos en las primeras páginas de este artículo, la Tabla Redonda sirvió de inspiración para la creación de algunas órdenes de caballería, como la de la Jarretera, fundada por el mismo rey Eduardo¹⁰⁹.

Extensión geográfica y cronológica

La costumbre de las Mesas Redondas está documentada en ciudades tan distantes como Acre, Valencia, Praga o Dublín y en un abanico cronológico comprendido entre los siglos XIII y XV¹¹⁰. Esta situación nos revela el alto interés que generó la leyenda artúrica en los hombres del Medievo. De manera que el hecho de que en determinados lugares no hayamos conservado ningún vestigio artístico que haga referencia a la historia del mítico soberano de Britania no significa que en su momento no existieran. Con todo, las primeras obras de arte que conservamos datan de comienzos del siglo XII y se localizan en Francia e Italia¹¹¹, a donde la temática habría llegado a través de *conteors* bretones, soldados cruzados y los monarcas normandos que por entonces gobernaban Sicilia¹¹². Con el paso de los años y el imparable desarrollo de la literatura artúrica, sus representaciones se multiplicaron por Europa en la misma medida en que se difundieron sus manuscritos, alcanzado una notable popularidad entre los siglos XIV y XV. Además de Francia e Italia, Alemania y las islas británicas fueron importantes centros de creación artística.

En la península ibérica, la leyenda artúrica no alcanzó el protagonismo del que disfrutó en los territorios anteriormente mencionados, pero sí contamos con obras interesantes. Una de las más antiguas –que, de hecho, se considera anterior a la arquivolta de Módena– es el relieve de una columna que perteneció a la desaparecida *Porta Francigena*, el antiguo portal norte de la catedral de Santiago de Compostela. En él se representa a un caballero que se cubre con su escudo en un bote y que, antes de las últimas interpretaciones, generalmente había sido identificado como Tristán. Precisamente sobre la historia de este héroe y su amada Isolda se conservan restos de un manuscrito miniado en la Biblioteca Nacional¹¹³. Por su parte, Merlín hizo una incursión en el *scriptorium* de Alfonso X el Sabio, siendo protagonista de la composición 108 de las célebres *Cantigas de Santa María* –aunque en una historia que nada tiene que ver con las narradas por la Materia de Bretaña–¹¹⁴. En la Aljafería de Zaragoza se conservan los restos de unas

¹⁰⁸ Ibid., p. 40.

¹⁰⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): pp. 53-56.

¹¹⁰ HIBBERT, Christopher (2009): p. 37.

¹¹¹ Además de la arquivolta de la catedral de Módena, existen otros dos ejemplos realizados en fechas tempranas que habitualmente son recogidos en los libros que tratan sobre las representaciones artísticas de la leyenda artúrica. En la iglesia románica de la localidad bretona de Perros hay un relieve muy esquemático que en ocasiones se identifica como un pasaje de la vida de San Efflam –un santo bretón– en el que aparece Arturo. LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 31-32; WHITAKER, Muriel (1995): p. 90. Otra obra interesante es el mosaico del pavimento de la catedral de Otranto, al sur de Italia, donde aparece un personaje montado sobre una cabra o ciervo e identificado por un letrado que dice “Arturus Rex”. Sobre esta obra, vid. LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 36; WHITAKER, Muriel (1995): p. 88

¹¹² LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 114.

¹¹³ Varios fragmentos de un manuscrito de *Tristán de Leonís* (BNE Ms. 22644/1-51 y BNE Ms. 20262/19).

¹¹⁴ La cantiga se puede consultar en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos

pinturas que algunos investigadores consideran una plasmación de la historia del caballero Jaufré. También se les ha dado un sentido artúrico a las pinturas de una de las falsas bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, que han sido interpretadas como adaptaciones de determinadas aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda, como el encuentro de Tristán e Isolda junto a la fuente o el león que aguarda a Lanzarote tras cruzar el Puente de la Espada. Incluso, contamos con una sugerente interpretación de Javier Martínez de Aguirre Aldaz que relaciona la propia arquitectura del alcázar real de Olite con episodios del *Lanzarote en prosa*. Según esta hipótesis, la Torre de la Joyosa Guarda estaría inspirada en la descripción del Castillo de la Guardia Dolorosa, fortaleza que precisamente es rebautizada en la historia con el mismo nombre que la construcción olitense tras ser tomada por Lanzarote¹¹⁵. A todo ello habría que añadir una gran cantidad de obras foráneas importadas a los reinos hispánicos, como parece que sería el caso del inventariado tapiz sobre Arturo y sir Galahad que formaba parte de las colecciones de Isabel I de Castilla¹¹⁶.

Soportes y técnicas

La mayor parte de las representaciones artísticas del mundo artúrico la constituyen las miniaturas que ilustran los manuscritos en los que se relatan sus historias. Dentro de la producción de estas iluminaciones podemos distinguir varias escuelas¹¹⁷. La más antigua e importante fue la francesa, que comenzó su actividad alrededor del año 1250 y presenta un cambio estético a partir de 1340, coincidiendo con los primeros momentos de la Guerra de los Cien Años¹¹⁸. Las escuelas inglesa y alemana se iniciaron en la ilustración de códices artúricos desde finales del siglo XIII. Por su parte, la italiana y la flamenca cobraron relevancia a partir del siglo XIV. La mayoría alcanzó su máximo esplendor en el siglo XV y tras ellos también se realizaron ilustraciones para los primeros libros impresos¹¹⁹.

Sin embargo, la iluminación de manuscritos no fue el único ámbito artístico en el que se reflejó la leyenda de Arturo. Aunque no hemos conservado una cantidad comparable obras, existen inventarios que reflejan el uso de una gran variedad de técnicas¹²⁰: escultura, pintura al fresco¹²¹, orfebrería, bordado... y también contamos con varias arquetas de marfil –en cuya producción destacaron los talleres de París–, vidrieras e incluso curiosas misericordias de coros catedralicios decoradas con algunos pasajes de las

(coords.); FIDALGO FRANCISCO, Elvira (ed.) (2011): vol. 1, pp. 287-290. Se titula “Esta é como Santa Maria fez que nacesse o fillo do judeu o rostro atrás e como llo Merlin rogara” y trata sobre la disputa entre un judío que niega la Encarnación y Merlin, que defiende el papel de la Virgen como madre de Cristo.

¹¹⁵ MARTÍNEZ DE AGUIRRE [ALDAZ], Javier (2013): pp. 212-218; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara y MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2015): p. 476.

¹¹⁶ Para conocer más ejemplos de arte de temática artúrica en España, vid. ALVAR, Carlos (2015): pp. 187-191.

¹¹⁷ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966). Loomis hace un análisis de algunos manuscritos concretos y relevantes de las escuela francesa (pp. 82-113), italiana (pp. 114-121), flamenca (pp. 122-130), alemana (pp. 131-128) e inglesa (pp. 138-139). WHITAKER, Muriel (1995): pp. 25-85.

¹¹⁸ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 103. WHITAKER, Muriel (1995): p. 56.

¹¹⁹ Sobre estas ilustraciones vid. WHITAKER, Muriel (1995): pp. 159-174.

¹²⁰ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 15.

¹²¹ Sobre pinturas murales vid. WHITAKER, Muriel (1995): pp. 121-136.

aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda¹²². Además, hay que tener en cuenta las lecturas en clave literaria a la que se prestan diversas edificaciones como el recientemente mencionado caso de Olite en Navarra o el del italiano Castel Roncolo¹²³. A todo ello habría que sumar el arte efímero creado con motivo de las ceremonias de la Mesa Redonda, como el vestuario y los decorados. En el castillo de Winchester se conserva la parte correspondiente a la tabla de la que posiblemente fue una de estas Mesas (Fig. 6). Se cree que pudo haber sido fabricada para Eduardo I, que presidió varias de estas celebraciones, pero llegó a ser considerada como la verdadera Tabla del rey Arturo¹²⁴. Probablemente por ello Enrique VIII la mandó repintar para impresionar al emperador Carlos I de España, sobrino de su esposa Catalina, con motivo de su visita a Inglaterra¹²⁵.

Transformaciones y proyección

A principios del siglo XVI, la sociedad aún mantenía el interés por las leyendas artúricas, pero, al igual que ocurrió con la caballería, con el tiempo pasaron a considerarse un anacronismo¹²⁶. Durante la Edad Media, la imagen de Arturo y el resto de personajes había ido adaptándose en función de los cambios de gusto experimentados por su audiencia. De esta manera, tanto la trama de las novelas como las representaciones artísticas contaban con la complacencia de su público. Como ya hemos explicado, la imagen de Arturo en su faceta de rey guerrero fue cediendo protagonismo a la de gran monarca cortesano. Otro cambio interesante fue el que se produjo tras el nacimiento de la heráldica, que fue trasladada al plano artístico creando los escudos de armas ficticios que nos permiten distinguir a los diferentes caballeros. Por su parte, las escenas respetaron la estructura básica de su composición, aunque fueron magnificándose con la inclusión de paisajes, arquitecturas y un vestuario cada vez más elaborados.

El interés por los relatos de caballería disminuyó notablemente en el siglo XVII y no se retomaría hasta el siglo XIX¹²⁷. El mito de Arturo tuvo una gran repercusión en la Inglaterra victoriana, sobre todo en las artes plásticas, donde destacaron de manera especial los pintores de la Hermandad de los Prerrafaelistas. La fascinación del Romanticismo por el mundo medieval favoreció que las historias de la Tabla Redonda mantuviesen su ambientación en este período, tanto en las nuevas creaciones artísticas como en las literarias, siendo la estética que se le viene asociando hasta nuestros días. Se retomaron las viejas escenas y personajes representados en el arte medieval, pero los nuevos gustos de la época favorecieron el interés por otros pasajes, como los relacionados con la muerte de Arturo y su traslado a la isla de Avalon. Asimismo, se desarrolló una especial predilección por determinados personajes secundarios, mayormente femeninos, como la dama de Shalott¹²⁸.

¹²² Así ocurre, por ejemplo, en la catedral de Chester donde encontramos a Tristán junto a Isolda o al caballo de Yvain atrapado en el rastrillo de un portón. WHITAKER, Muriel (1995): pp. 97-100.

¹²³ Vid. nota 58.

¹²⁴ La crónica escrita por John Hardyng en 1450 la menciona como la auténtica. ASHE, Geoffrey (2007): p. 137.

¹²⁵ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 40-41. Y también fue descrita con ocasión del enlace entre Felipe II y María Tudor en 1554.

¹²⁶ HIBBERT, Christopher (2009): pp. 160-161.

¹²⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 199-200.

¹²⁸ Sobre el mundo artúrico en el arte a partir de su recuperación en el siglo XIX vid. los últimos capítulos de WHITAKER, Muriel (1995): pp. 175-331.

Desde su recuperación decimonónica, la iconografía artúrica se ha mantenido presente en el arte, adentrándose en nuevos ámbitos como la fotografía, el cine, la ópera, el cómic o la publicidad. Sus personajes e historias han sabido recuperar su capacidad de adaptación al gusto de cada tiempo y en la actualidad su tradición se mantiene viva. Cada día, la creación de nuevas manifestaciones culturales continúa dando forma al mundo de Arturo.

Bibliografía

ALVAR, Carlos (2015): “The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes”. En: HOOK, David (ed.): *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*. University of Wales Press, Cardiff, pp. 187-270.

ALVAR, Carlos (trad.) (2004): *La muerte del rey Arturo*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1980 [Traducción de *La mort le roi Artu* (siglo XIII)].

ALVAR, Carlos (trad.) (1997): *La búsqueda del Santo Grial*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1986 [Traducción de *La quête du Graal* (siglo XIII)].

ALVAR, Carlos (1991): *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Alianza Editorial, Madrid.

ALVAR, Carlos (trad.) (1987-1988): *Historia de Lanzarote del Lago*. Alianza Editorial, Madrid, 7 vols. [Traducción de *Lancelot du Lac* (siglo XIII)].

ASHE, Geoffrey (2007): *Merlín. Historia y leyenda de la Inglaterra del rey Arturo*. Crítica, Barcelona [Traducción de ASHE, Geoffrey (2006): *Merlin. The Prophet and his History*. Sutton Publishing Limited, Phoenix Mill (Reino Unido)].

AURELL, Martin (2003): “Les Plantagenêts, la propagande et la relecture du passé”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture politique des Plantagenêt (1154-1224). Actes du colloque tenu à Poitiers du 2 au 5 mai 2002*. Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 9-34.

BOMPIANI, Valentino (ed.) (2006): *Diccionario Literario Bompiani de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Hora, Barcelona, 10 vols., 1ª edición en 1959 [Traducción de BOMPIANI, Valentino (ed.) (1947-1950): *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Bompiani, Milán].

BOMPIANI, Valentino (ed.) (2005): *Diccionario Bompiani de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Hora, Barcelona, 3 vols., 1ª edición en 1963 [Traducción de BOMPIANI, Valentino (ed.) (1956): *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Bompiani, Milán].

BOTERO GARCÍA, Mario (trad.) (2007): *Libro del Rey Arturo: según la parte artúrica del «Román del Brut» de Wace*. Universidad de Valladolid, Valladolid [Traducción de ROBERT WACE (siglo XII): *Roman de Brut*].

BOUTET, Dominique (1992): *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*. Librairie Honoré Champion, París.

- BUSBY, Keith (ed.) (1996): *Word and image in arthurian literature*. Routledge, Nueva York – Londres.
- CAMPBELL, Joseph (1985): *The Masks of God: Creative Mythology*. Penguin Books, Middlesex (Reino Unido), 1ª edición en 1968.
- CHAUOU, Amaury (2001): *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- CIRLOT [VALENZUELA], Victoria (2014): *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV)*. Siruela, Madrid.
- CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos (trans.) (2010): *El Caballero de la Carreta*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1983 [Traducción de CHRÉTIEN DE TROYES (siglo XII): *Le Chevalier à la Charrette*].
- CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (trad.) (2004): *Historia de los reyes de Britania*. Alianza Editorial, Madrid [Traducción de GEOFFREY DE MONMOUTH (siglo XII): *Historia regum Britanniae*].
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): “Tradición clásica y ciclo bretón en las órdenes de caballería”, *De arte: revista de historia del arte*, nº 5, pp. 43-61. Disponible en línea: <http://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/1547/1258>
- FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1988.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (coords.); FIDALGO FRANCISCO, Elvira (ed.) (2011): *Las cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-I. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Patrimonio Nacional – Testimonio Compañía Editorial, Madrid, vol. 1 [Edición de ALFONSO X, REY DE CASTILLA (1221-1284): *Las cantigas de Santa María*].
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2015): “Arquitectura: la catedral de Pamplona, los palacios reales y sus secuelas”. En: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (dir.): *El arte gótico en Navarra*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 427-511.
- FLORI, Jean (2003): “Caballería”. En: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Akal, Madrid, pp. 94-103 [Traducción de LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (1999): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Librairie Arthème Fayard, París].
- GARCÍA GUAL, Carlos (2003): *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda. Análisis de un mito literario*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1983.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XIII: el amor cortés y el ciclo artúrico*. Ediciones Akal, Madrid.
- GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (trad.) (1986): *El Mago Merlín*. Edicomunicación, Barcelona [Traducción de ROBERT DE BORON (siglos XII-XIII): *Le Roman de Merlin l'Enchanteur*].

GUENÉE, Bernard (2003): “Corte”. En: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Akal, Madrid, pp. 180-188. [Traducción de LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (1999): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Librairie Arthème Fayard, París].

HIBBERT, Christopher (2009): *Breve historia del Rey Arturo*. Nowtilus, Madrid, 1ª edición en 2004 [Traducción de HIBBERT, Christopher (2004): *The way of King Arthur*. IBooks, Nueva York].

LADD, Marcus (2007): “Recovering the Historical Arthur”, *Comparative Humanities Review*, vol. 1, nº 1, pp. 13-32. Disponible en línea: <http://digitalcommons.bucknell.edu/chr/vol1/iss1/3>

LOOMIS, Roger Sherman; HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): *Arthurian Legends in Medieval Art*. Kraus Reprint Corporation, Nueva York.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2013): “Palacios pintados: Lancelot du Lac y Castel Roncolo”. En: MARTÍNEZ TABOADA, Pilar; PAULINO MONTERO, Elena; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (eds.): *Palacio y génesis del estado moderno en los reinos hispanos*, nº especial (II) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, pp. 171-189. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/42835/40691>

MARTÍNEZ DE AGUIRRE [ALDAZ], Javier (2013): “Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra (1387-1425)”. En: MARTÍNEZ TABOADA, Pilar; PAULINO MONTERO, Elena; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (eds.): *Palacio y génesis del estado moderno en los reinos hispanos*, nº especial (II) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, pp. 191-218. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/42836/40692>

MEWESE, Martine (2007): “Crossing borders: text and image in Arthurian manuscripts”. En: BESAMUSCA, Bart; BRANDSMA, Frank P.C. (dirs.): *The European dimensions of Arthurian literature*. D.S. Brewer, Cambridge, pp. 157-177.

RIQUER [PERMANYER], Isabel de (trad.) (2005): *El Caballero del León*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1988 [Traducción de CHRÉTIEN DE TROYES (siglo XII): *Li Chevaliers au Lion*].

SANZ JIMÉNEZ, Miguel (2015): “Sir Gawain y el ciclo artúrico”, *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, vol. 3, nº 2, pp. 118-127. Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2016-01-11-JACLR%203.2.9.Sanz.pdf>

SCHERER, Margaret R. (1974): *About the Round Table. King Arthur in Art and Literature*. Arno Press, Nueva York, reimpresión de la 1ª edición de 1945.

TORRES OLIVER, Francisco (trad.) (2008): *La muerte de Arturo*. Siruela, Madrid [Traducción de THOMAS MALORY (siglo XV): *Le Morte D'Arthur*].

VERJAT MASSMANN, Alain (trad.) (1995): *El cuento del Grial*. Bosch, Barcelona [Edición bilingüe de CHRÉTIEN DE TROYES (siglo XII): *Li contes del Graal*].

WHITAKER, Muriel (1995): *The Legends of King Arthur in Art*. D.S. Brewer, Cambridge, reimpresión de la 1ª edición de 1990.

Recursos electrónicos

Arthurian manuscripts in the British Library.

Espacio web de la Biblioteca Británica dedicado a los manuscritos de temática artúrica en sus colecciones. Cuenta con información, imágenes en alta resolución y enlaces a manuscritos completos digitalizados.

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourArtGen.asp>

La légende du roi Arthur.

Espacio web de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Francia entre octubre de 2009 y enero de 2010 sobre la leyenda artúrica en sus colecciones. Cuenta con información, imágenes en alta resolución y enlaces a manuscritos completos digitalizados.

<http://expositions.bnf.fr/arthur/>

The Camelot Project.

Proyecto de la Universidad de Rochester en colaboración con la Biblioteca Rossell Hope Robbins que busca crear una base de datos con textos, imágenes, bibliografía e información básica sobre el universo artúrico.

<http://d.lib.rochester.edu/camelot-project>

The Cotton Nero A.x Project.

Proyecto internacional en colaboración con la Biblioteca Británica para la digitalización y el estudio del Ms. Cotton Nero A X (art. 3), uno de los pocos manuscritos que contiene el poema *Sir Gawain y el Caballero Verde*.

<http://people.ucalgary.ca/~scriptor/cotton/index.html>

The International Arthurian Society.

Espacio web de la Sociedad Artúrica Internacional en el que se difunde información sobre actividades y publicaciones relacionadas con Arturo.

<http://www.internationalarthuriansociety.com/>

The Lancelot-Graal Project.

Proyecto internacional de especialistas en francés antiguo, historiadores del arte y especialistas en manuscritos que busca crear una base de datos con imágenes e información sobre los manuscritos que recogen las historias de Lanzarote y Grial.

<http://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>

Voice of the Shuttle: Arthurian Studies.

Espacio web con enlaces a diferentes contenidos sobre el universo artúrico (páginas con información, obras digitalizadas, etc.).

<http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=274>



Fig. 1. Arturo, Gawain y otros caballeros rescatando a Ginebra. Arquivolta de la Porta Della Pescheria de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.

[Foto: Fco. de Asís García]



Fig. 2. Asamblea de los demonios y concepción de Merlín. *L'Estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer? (Francia), c. 1270-1290. París, BnF, Ms. Fr. 95 fol. 113v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f234.item>
[captura 16/5/2016]



Fig. 3. Llegada de Uther Pendragon al castillo de Tintagel y concepción de Arturo. *L'Estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer? (Francia), c. 1270-1290. París, BnF, Ms. Fr. 95 fol. 149v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f306.item>
[captura 19/12/2016]



Fig. 4. Merlín y el pequeño Arturo. *L'Estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer? (Francia), c. 1270-1290. París, BnF, Ms. Fr. 95 fol. 153v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f306.item>
[captura 16/5/2016]



Fig. 5. Ginebra conducida a la hoguera. *Mort Artu*, ¿Oxford? (Inglaterra), c. 1282-1300. Londres, BL, Ms. Royal 20 C VI fol. 150.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIID=44477> [captura 18/5/2016]



Fig. 6. Tabla Redonda de Winchester, c. 1290. Winchester Castle (Great Hall), Reino Unido.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Winchester_RoundTable.jpg [captura 16/5/2016]



▲ **Fig. 7.** Galahad, Perceval, Bors y la hermana de Perceval encuentran la Nave de Salomón. *La Queste del Saint Graal*, ¿Saint-Omer o Tournai? (Francia), c. 1300-1325. Londres, BL, Ms. Royal 14 E III fol. 125v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIID=54938> [captura 18/5/2016]



▲ **Fig. 8.** Yvain y el león luchando contra el dragón e Yvain acompañado por el león. *L'Atré périlleux et Yvain, le chevalier au lion*, Norte de Francia, c. 1301-1350. París, BnF, Ms. Fr. 1433 fol. 85r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105096493/f179.item> [captura 19/12/2016]

◀ **Fig. 9.** El rey Arturo y sus reinos. *Peter of Langtoft's Chronicle*, Norte de Inglaterra, c. 1307-1327. Londres, BL, Ms. Royal 20 A II, fol. 4.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIID=51430> [captura 17/5/2016]



Fig. 10. Bordado con la leyenda de Tristán, c. 1310 Monasterio de Wienhausen, Baja Sajonia (Alemania).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Tristansteppich_I_Gesamtansicht_Wienhausen_Kloster_Wienhausen.jpeg [captura 16/5/2016]



Fig. 11. Lanzarote en la carreta. *Lancelot du Lac*, ¿Saint-Quentin o Laon? (Francia), c. 1310-1315. Nueva York, PML, Ms. M.805, fol. 158r.

<http://e.maxicours.com/img/2/7/9/1/279132.jpg> [captura 18/5/2016]



▲ Fig. 12. Gawain lucha contra el león; Lanzarote cruza el Puente de la Espada; Gawain en el Lecho de las Maravillas y las tres reinas del castillo de Roca de Chanpguín. Arqueta de marfil, París (Francia), c. 1310-1330. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125> [captura 16/5/2016]



▼ Fig. 13. Arturo saca la espada de la roca. *L'estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer o Tournai? (Francia), c. 1316. Londres, BL, Ms. Add. 10292, fol. 100r.

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10292_fs001r [captura 2/6/2016]



Fig. 14. Primer beso de Lanzarote y Ginebra. *Le Livre de Lancelot del Lac*, Saint-Omer o Tournai (Francia), c. 1316. Londres, BL, Ms. Add. 10293, fol. 78r.

<http://media.gettyimages.com/illustrations/lancelot-and-guinevere-kiss-illustration-id556465697> [captura 20/5/2016]



Fig. 15. Excalibur arrojada al lago. *Morte Artu*, Saint-Omer o Tournai (Francia), c. 1316. Londres, BL, Ms. Add. 10294 fol. 94r.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMNBig.ASP?size=big&IllID=52074> [captura 18/5/2016]



▲ Fig. 16. Traslado de Stonehenge. *Roman de Brut*, Inglaterra, c. 1325-1350. Londres, BL, Ms. Egerton 3028, fol. 30r.

<http://media.gettyimages.com/illustrations/lancelot-and-guinevere-kiss-illustration-id556465697> [captura 18/5/2016]



▲ Fig. 17. Perceval en el castillo del Grial. *Conte du Graal*, París (Francia), c. 1330. París, BnF, Ms. Fr. 12577, fol. 18v.

<http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/024.htm> [captura 18/5/2016]



▲ Fig. 18. Lanzarote cruza el Puente de la Espada. Capitel de Saint-Pierre de Caen (Francia), c. 1350.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Caen_%C3%A9glise_St_Pierre_Lancelot.JPG [captura 2/6/2016]

► Fig. 19. Galahad presentado en la Tabla Redonda. *La Quête du Saint Graal*, Italia, c. 1380-1385. París, BnF, Ms. Fr. 343 fol. 3r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f9.item.r> [captura 18/5/2016]





▲ Fig. 20. Perceval y el león luchan contra el dragón. *La Quête du Saint Graal*, Italia, c. 1380-1385. París, BnF, Ms. Fr. 343 fol. 27v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f58.item> [captura 18/5/2016]

► Fig. 21. Gawain decapita al Caballero Verde. *Sir Gawain and the Green Knight*, Inglaterra, c. 1390-1400. Londres, BL, Ms. Cotton Nero A X, art. 3, fol. 94v.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Gawain_and_the_Green_Knight.jpg [captura 20/5/2016]



Fig. 22. Brumant el Orgullosa muere abrasado tras sentarse en el Asiento Peligroso. *Lancelot du Lac*, Francia, c. 1400. París, BnF, Ms. Fr. 120 fol. 474r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84920806/f11.item.r> [captura 20/5/2016]



Fig. 24. Boda de Arturo y Ginebra. *Chroniques de Hainaut* (vol. 2), Flandes, c. 1446-1448. Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 39v.

<http://tudortimes.co.uk/assets/daily-life/Marriage-image.jpg> [captura 19/5/2016]

Fig. 23. Los Nueve de la Fama. Pintura al fresco de la Sala Baronale del Castello della Manta (Italia), c. 1415.

https://farm4.staticflickr.com/3889/14232670667_8072856ddd_b.jpg [captura 17/5/2016]





▲ Fig. 25. Primer beso de Lanzarote y Ginebra. *Roman de Lancelot*, Francia, c. 1466-1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (1), fol. 101r.

http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_112-1_101.htm [captura 19/12/2016]

► Fig. 26. Lanzarote arma caballero a Galahad; Galahad saca la Espada del Escalón Rojo; Torneo en Camelot. *La Quête du Graal*, Francia, c. 1463. París, BnF, Ms. Fr. 99, fol. 561r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503846r/f1005.item.r> [captura 20/5/2016]



▲ Fig. 27. Muerte de Galahad y desaparición del Grial y la Lanza sangrante. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (3), fol. 181v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527589h/f370.item.v> [captura 2/6/2016]

► Fig. 29. Arturo y Mordred se hieren mortalmente en la batalla de Salisbury. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (3), fol. 228v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527589h/f454.item> [captura 19/5/2016]



▲ Fig. 28. Ginebra conducida a la hoguera. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (3), fol. 204v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527589h/f416.item> [captura 19/12/2016]





Fig. 30. Aparición del Santo Grial en la Tabla Redonda. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 116, fol. 610v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000093b/f78.item>
[captura 19/12/2016]



Fig. 31. Morgana revela a Arturo los amores de Lanzarote y Ginebra. *La Mort du roi Arthur*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 116, fol. 688v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000093b/f234.item.r>
[captura 17/5/2016]



Fig. 32. Enfrentamiento entre Lanzarote y Gawain. *La Mort du roi Arthur*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 116, fol. 716r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000093b/f291.item>
[captura 17/5/2016]



Fig. 33. Merlín muestra a Vortigern la lucha entre los dragones. *St. Albans Chronicle*, Flandes, c. 1470. Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 6, fol. 43v.

http://www.lambethpalacelibrary.org/files/P5_LPT_MS6_f43v.jpg
[captura 19/12/2016]



Fig. 34. La Dama del Lago se lleva al pequeño Lanzarote. *Lancelot du lac*, Francia, c. 1475. París, BnF, Ms. Fr. 113, fol. 156v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000903/f322.item.r>
[captura 17/5/2016]



Fig. 35. Asamblea de los demonios y concepción de Merlín. *Histoire de Merlin*, Francia, c. 1480-1485. París, BnF, Ms. 91, fol. 1r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526155d/f7.item.r>
[captura 19/12/2016]

LA GÁRGOLA EN EL MUNDO HISPANO BAJOMEDIEVAL

Dolores HERRERO FERRIO

Doctora en Historia del Arte (UCM)
lolaherrero@zorb.es

Recibido: 24/4/2016

Aceptado: 11/12/2016

Resumen: La gárgola es un magnífico reflejo de la libertad creativa del artista y de su ilimitada imaginación. Básicamente, las gárgolas se pueden clasificar en tres tipos de figuras: humanos, animales y monstruos. Sobre el origen simbólico de las figuras de las gárgolas, ha habido muchas conjeturas al respecto. La teoría que prevalece es la idea de gárgola como *drôlerie* que, al igual que adorna los textos sagrados, adorna nuestras catedrales, y siempre con figuras vinculadas a los factores históricos, sociales, morales o psicológicos que formaban parte del imaginario de la Edad Media.

Palabras clave: gárgola; monstruo; arte marginal; canalón; grotesco.

Abstract: The gargoyle is a wonderful reflection of the artist's creative freedom and of his unlimited imagination. Gargoyles can basically be classified into three types of figures: humans, animals and monsters. About the symbolic origin of the gargoyle figures, there has been much conjecture in this respect. The prevailing theory is the idea of the gargoyle as a *drôlerie* that decorates our cathedrals in the same way as it does a sacred text with figures linked to the historic, social, moral and psychological aspects of the medieval imaginary.

Key words: gargoyle; monster; marginal art; spout; grotesque.

La definición de gárgola que nos da el diccionario es: “Parte final, por lo común vistosamente adornada, del caño o canal por donde se vierte el agua de los tejados o de las fuentes”. Sobre su etimología, en latín aparece como *gargŭla* (garganta) o también como *gargārīzo* que proviene del griego γαργαρίζω (hacer gárgaras). En francés, gárgola se dice *gargouille*, y el verbo *gargouiller* significa producir un ruido semejante al de un líquido en un tubo, gorgotear.

Nuestro estudio se circunscribe a las gárgolas de la Baja Edad Media –algunas del Primer Renacimiento– en el ámbito hispano¹. Aunque disponemos de magníficas gárgolas de otros países europeos, sobre todo de Francia y Portugal, nos ceñiremos al entorno hispano ya que contamos con más ejemplares y con mayor certeza cronológica.

¹ Para la investigación, recopilación fotográfica y catalogación de gárgolas, además del estudio bibliográfico y documental, es fundamental emplear una metodología para el trabajo de campo. Es necesario el empleo de aparatos e instrumentos precisos para el registro fotográfico y la medición. Las fotografías aportadas han sido tomadas con una cámara Panasonic DMC-FZ28, y para la medición hemos utilizado dos tipos de Estación Total: una GeoMax Total Station Zoom 30 2"A6, y una Estación Total TOPCON GPT 3007N. Con estas estaciones, apuntando distintos puntos láser en la gárgola, se obtiene el ancho y el largo aproximados de la misma. Para la catalogación, se puede emplear cualquier programa informático, por ejemplo el Excel.

Extensión geográfica y cronológica. Precedentes, transformaciones y proyección

La gárgola abarca un amplio marco cronológico y geográfico. Existen gárgolas desde la Antigüedad hasta la época contemporánea. En Egipto, por ejemplo, parece que existieron canalones con formas animales, como los leones que revisten las atarjeas de un templo de hacia el 2300 a.C. en Abusir². Bridaham dice que el uso de cabezas de animales como canalones de agua fue una práctica habitual en Egipto y Grecia, así como en ciudades como Pompeya. Una gárgola desenterrada en Alesia, datada en el año 160, representa una cabeza humana³.

Dirigiéndonos ahora a una época más reciente, en el siglo XIX con el neogótico, las gárgolas llenaron de nuevo las catedrales y otros edificios de Europa, sustituyendo gárgolas desaparecidas e incorporando muchas nuevas con una iconografía fascinante y tremendamente imaginativa, como las que tenemos en las catedrales de León y Palencia. Posteriormente en el siglo XX, también hay gárgolas magníficas, tanto en Europa como en otros continentes, como en la catedral de Xujiahui (Shanghái, China) o en la de Washington (Estados Unidos). De hecho, en la actualidad se siguen esculpiendo gárgolas para todo tipo de edificios (iglesias, palacios, universidades, museos, casas particulares...).

No obstante, aunque estimamos su amplia extensión geográfica y cronológica, la gárgola que nos interesa es la que surge en la Edad Media, la gárgola medieval. Según Viollet-le-Duc, las gárgolas aparecen en los edificios medievales hacia 1220 en la catedral de Laon, y hacia 1240 ya son empleadas sistemáticamente en París⁴. Durante el siglo XIII, se convirtieron en el método preferido de canalización⁵.

La gárgola medieval se ha ido transformando a través de los siglos. Morales Baena nos dice que las gárgolas más antiguas son cortas y robustas. Son esquemáticas, en la mayoría de los casos cabezas o bustos, y suelen representar animales; en estas la talla es tosca. Con el tiempo las figuras se van haciendo más esbeltas y alargadas, apoyándose en ménsulas para poder sobresalir de los muros y así lanzar el agua lo más lejos posible, a veces con cabezas curvadas para ayudar al desagüe. Según esta autora, se representan animales y humanos con carácter grotesco, híbrido y fantástico y no real, hasta llegar a las más evolucionadas con mucha más esbeltez y alejamiento del muro, y mayor dinamismo en las figuras, unas figuras que se van integrando cada vez más en el edificio. La labra será ahora más delicada y con gran detallismo⁶. A finales del siglo XIII, las figuras comienzan a ser más exageradas y caricaturescas⁷. Viollet-le-Duc dice que estas gárgolas más complicadas, largas y delgadas, en las que se reemplaza a menudo la figura animal por la humana, se ven durante el siglo XIV; y en el XV adelgazan aún más y toman un carácter de extraña ferocidad, con siluetas enérgicas y esculpidas con un detallismo fino y abundante, propio de manos expertas. Incluso en los primeros años del Renacimiento se ven gárgolas que conservan el estilo de las góticas del siglo XV. Hacia la segunda mitad del siglo XVI, los escultores rechazan las formas antiguas de las gárgolas y adoptan, o

² RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2000).

³ BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): p. xiv.

⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): p. 21.

⁵ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 11.

⁶ MORALES BAENA, Ana María (1995): pp. 29-30.

⁷ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 15.

bien formas de quimeras que recuerdan ciertas figuras antiguas, o bien se quedan en simples ménsulas o tubos en forma de cañón⁸.

Soportes y técnicas

El material más empleado para la gárgola es la piedra, ya que es el más resistente al agua y a las inclemencias, razones obvias por las que no se emplea la madera. Sin embargo, se pueden hallar algunas en este material por algunas zonas del norte de Europa (Alemania, Suiza, países escandinavos), lugares donde el empleo de la madera para la construcción es habitual. También es raro encontrarse con gárgolas de cerámica, aunque en el arte islámico se pueden hallar algunas, con forma de caño y decoradas con esmaltes. Un ejemplo de gárgolas de cerámica (no islámicas) son las de la Casa de las Veletas (siglo XVI) en Cáceres⁹. Viollet-le-Duc afirma que no conocemos gárgolas medievales en tierra cocida, y que en los edificios de ladrillo, las gárgolas son de piedra. Asimismo, también es poco habitual encontrarlas de metal¹⁰, sobre todo en época anterior al siglo XVI¹¹.

Probablemente, los escultores de gárgolas debían de utilizar dibujos preliminares de las figuras que iban a labrar. En el ámbito castellano-leonés, las semejanzas entre gárgolas de distintas catedrales, no solo estilísticas sino tipológicas, esculpidas en una misma época, además de aludir posiblemente a gárgolas realizadas por un mismo autor, también sugieren la posibilidad de un intercambio de bocetos o dibujos que servían de modelo para las figuras de las gárgolas y que se podría haber realizado entre talleres de la zona castellano-leonesa. Semejanzas como la que vemos, por ejemplo, entre la cabeza de un demonio de una gárgola del costado meridional de la catedral de Palencia y las de algunos bicéfalos de la de Salamanca –especialmente de uno del costado septentrional– (Figs. 1 y 2); o entre un demonio del claustro de la catedral de León y otro de la cabecera de la catedral de Astorga (Figs. 3 y 4).

Temas representados

En función de los temas representados, las gárgolas se suelen clasificar en animales, monstruos y humanos. Sin embargo, establecer una ordenación exacta es una tarea complicada, ya que hay figuras difíciles de clasificar y temas que se salen de estos tres ámbitos. Una misma figura puede englobarse en distintos grupos temáticos. Nosotros nos referiremos a los siguientes temas:

- Animales reales: representaciones naturalistas, seguramente utilizadas simbólicamente.
- Animales fabulosos y mitológicos: dragón, grifo¹², sirena, basilisco, cuadrúpedo alado, etc.
- Demonios¹³.

⁸ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): pp. 25-26.

⁹ MORALES BAENA, Ana María (1995): pp. 35-36.

¹⁰ Como ejemplos de gárgolas en metal destacan las gárgolas de diseño geométrico ornamentado del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo; y las gárgolas con cabeza de dragón de la catedral de Wawel (Cracovia).

¹¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): p. 28.

¹² En relación al grifo y su simbolismo, véase el artículo de SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012).

¹³ La iconografía del demonio abarca una gran variedad de representaciones. A veces, algunos animales reales o mitológicos y monstruos también simbolizan al diablo: el dragón, la serpiente, el grifo, etc.

- Máscaras.
- Híbridos antropomorfos: mitad animal mitad hombre¹⁴.
- Humanos: hombres y mujeres de la época como monjes, músicos, brujas, etc¹⁵.

En las gárgolas de los edificios civiles vemos las mismas tipologías que en los religiosos. No obstante, hemos constatado una mayor riqueza formal y temática en las gárgolas de la arquitectura religiosa, sobre todo en las catedrales.

Animales reales

Dentro de la tipología de animales reales, las figuras predominantes en las gárgolas son el león, el perro y el águila. Sobre la simbología animal, se admite que los animales tienen un significado teológico. Santiago Sebastián considera que un aspecto a destacar de esta iconografía es la relación entre el animal y el pecado. No obstante, algunos autores reflexionan sobre la participación de los animales en la vida diaria del hombre medieval, razón por la que se incluyen con frecuencia en las escenas de vida cotidiana¹⁶.

Rebold Benton dice que en la época medieval el arte no estaba necesariamente al servicio de la naturaleza. La naturaleza era para el artista una fuente de inspiración y cualquier parte de un animal (cola, pico, ala...) podía ser utilizada sin el resto del mismo¹⁷. La variedad de representaciones de animales tiene un claro origen en los bestiarios. En estos descubrimos el simbolismo de los animales y sus cualidades positivas y negativas. Son representaciones que hacen referencia a estas cualidades y que sirven en muchos casos para simbolizar virtudes y defectos humanos.

· León

El león¹⁸ es el animal más representado en las gárgolas, hecho que comprobamos por ejemplo en las catedrales castellano-leonesas. Se trata del rey de los animales terrestres, adoptado por la iconografía cristiana, León de la Tribu de Judá, símbolo de Cristo. El león se cita 152 veces en la Biblia¹⁹. Se dice que nunca cierra los ojos, incluso cuando duerme, con lo cual es también emblema de vigilancia. Por eso aparece en tumbas, en casas, y en las puertas como aldabón. En otros casos, aunque es poco habitual, aparece el león con un significado negativo: símbolo de soberbia o del anticristo²⁰; o bien como león rugiente o demonio, que arrebatara las almas²¹. A menudo los símbolos del león y de la serpiente se funden en un único símbolo. Hesíodo lo compara al tifón diabólico

¹⁴ Son semihumanos: poseen rasgos físicos humanos, o llevan algo que los identifica con hombres o mujeres, como la vestimenta.

¹⁵ Las figuras humanas contienen un significado y suelen transmitir algún aprendizaje o advertencia.

¹⁶ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 82.

¹⁷ REBOLD BENTON, Janetta (1996).

¹⁸ En relación con la imagen simbólica del león y su significado cristológico, vid. el artículo de GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009).

¹⁹ GRIVOT, Denis (1960): p. 60.

²⁰ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 86.

²¹ PINEDO, Ramiro de (1930): p. 198.

(*Teogonía*, V, 833), San Ambrosio desarrolla esta idea en su *Hexamerón* (VI, c. 4), y San Jerónimo en su *Comentario sobre los Salmos* (XVI, 12)²².

En España tenemos ejemplos magníficos de gárgolas con leones, por ejemplo en la catedral de Burgos (Fig. 5).

• Perro

El perro es otro de los animales predilectos para la representación de gárgolas. Es ejemplo de lealtad y vigilancia, protector de las casas y sus habitantes. Ya aparece en la Antigüedad, recordemos a Cerbero que custodiaba el Hades. Perro pastor que guarda su rebaño y lo protege del lobo, al igual que el sacerdote guarda y protege a sus feligreses del diablo²³. Sin embargo, existe mucha literatura en torno al simbolismo negativo del perro. Puede ser símbolo de avaricia, gula o lujuria²⁴. El diablo, con el fin de entrar en contacto más fácilmente con el hombre, toma la apariencia de su fiel compañero (el perro); Satán inspira así menos sospechas²⁵. Desde la Antigüedad, el perro ha sido considerado como animal impuro, por su hábito de curarse las heridas lamiéndose y de volver a comer lo que vomita, identificándolo así con el pecador que se cura por la confesión pero después vuelve a pecar. Eusebio de Cesarea (siglos III-IV) en su *Historia Eclesiástica* compara al perro con el diablo basándose en el Cerbero. Aunque la Edad Media recuperó el simbolismo del perro como amigo fiel del hombre, hay textos medievales donde aparece como símbolo de algunos vicios y pecados, como la envidia, y el *Libro de los Enxemplos* (siglo XIV) lo muestra como la personificación de los hipócritas, lisonjeros e ingratos²⁶.

• Águila

El águila²⁷ es la reina de las aves. Aparece habitualmente en las gárgolas –un ejemplo magnífico lo tenemos en la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 6)–. Símbolo cristológico, el águila cuando envejece busca una fuente, después sube hasta el sol, quemando así sus viejas plumas y la película que cubre sus turbios ojos, y desciende a la fuente sumergiéndose tres veces, renovando su juventud. Así el cristiano debe renovar su

²² GRIVOT, Denis (1960): p. 189.

²³ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 90.

²⁴ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

²⁵ GRIVOT, Denis (1960): pp. 192-193: Según Plutarco (*Vida de Cimón*), un genio malvado, travestido de perro negro, anunció a Cimón de Atenas (siglos VI-V a.C.) su muerte próxima. León de Chipre vio un día al diablo salir del cuerpo de un poseído bajo la figura de un perro negro. El diablo toma el aspecto de este animal para acompañar más fácilmente al hechicero que le sirve. Fausto se paseaba a través de Alemania con su perro Prestigiar, en forma de su cuñado venido del infierno. En el Finisterre, el alma de los villanos pasa al cuerpo de un perro negro; de manera general, los animales negros son impuros, tanto en Occidente como en Oriente. Corneille Agrippa, alquimista, historiador de Carlos V, en el momento de su muerte dejó escapar a su perro, cuyo collar estaba cubierto de inscripciones mágicas; el diablo se escondía en esa bestia. Bodin informa que un perro se había introducido en un convento, levantaba las faldas de las religiosas e intentaba abusar de ellas de una manera innoble.

²⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): p. 102.

²⁷ El águila es el ministro de Zeus, según Plutarco, y Plinio la concibe incluso al abrigo del rayo. Para Luciano (*Icarom* 14), estos pájaros pueden soportar el brillo del sol sin bajar los ojos; simbólicamente esto quiere decir que pueden contemplar la luz divina: GRIVOT, Denis (1960): p. 170.

fe en la fuente de agua viva, que es la Palabra de Dios²⁸. También tiene un significado negativo. En la Biblia aparece como ave inmunda, que no se podrá comer “por ser abominación” (Lev. 11, 13-14); o también asociada a la rapacidad y muerte: “Desde allí (el águila) acecha a su presa, desde lejos la divisan sus ojos. Sus crías lamen sangre; donde haya muertos, allí está” (Job. 39, 29-30).

Animales fabulosos y mitológicos

Las criaturas fabulosas surgen de la mitología y de otras fuentes tradicionales. En algunos casos, encontramos alguna representación que para nosotros es fantástica, aunque el artista medieval trató de reproducirla de forma real basándose en textos de viajeros u otras fuentes. Es el caso del unicornio que bien podría tratarse de un rinocerótido, como el *rhinoceros unicornis* indio.

Parece que en las artes aplicadas a los edificios, las representaciones de los monstruos zoomorfos más convencionales como los grifos, dragones, etc., se entendieron como “mecanismos que aportaban prestigio social y espiritual”²⁹. Además, estos animales se prestan a identificarse con el mal o el demonio cuya figura trataremos en otro epígrafe. Dentro de esta tipología, hablaremos únicamente del dragón y del cuadrúpedo alado, por ser estos los más representados en las gárgolas.

• Dragón

Una imagen significativa en la representación de gárgolas es el dragón. Ramiro de Pinedo nos dice que entre las características que se le atribuyen está la de ser un animal vigilante, fuerte y de vista agudísima³⁰. En la mitología griega tenemos las representaciones dragontinas de las Gorgonas, Equidna, Tifón, la Hidra de Lerna, la Quimera, o el Cerbero³¹. En la iconografía cristiana, el dragón se vincula a la idea del mal y al demonio, y se representan no solo dragones sino otras criaturas emparentadas con la serpiente –símbolo de la lujuria y del diablo en el Génesis– como los basiliscos o las anfisbenas³². “Todo bicho que anda arrastrándose sobre la tierra es cosa abominable” (Lev. 11, 41-42). “La serpiente es el hijo querido del diablo. Es su preferido, por el que tiene una predilección particular”³³. San Isidoro nos dice que Pitágoras afirmaba que las serpientes nacen de la médula situada en la espina dorsal del hombre muerto³⁴. Una idea que también vincula a la serpiente con la muerte. En general, dragones y reptiles figuran

²⁸ MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): p. 133.

²⁹ BOTO VARELA, Gerardo (2001): p. 292.

³⁰ PINEDO, Ramiro de (1930): p. 95: Pascal (*De Coronis*, cap. IX) cuenta que los persas y los partos portaban leones y dragones delante de sus ejércitos para amedrentar a sus enemigos.

³¹ Ibid., pp. 129-130.

³² La anfisbena es una serpiente que se caracteriza porque tiene dos cabezas, una en su lugar y la otra en la cola. Sujetando una cabeza con la otra, puede rodar como un aro en cualquier dirección. El basilisco es el rey de las serpientes, mitad gallo mitad serpiente. Con su mirada mata al hombre, con su aliento hace perecer a otras serpientes y aves, y está tan lleno de veneno que reluce (MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): pp. 225 y 205). Relacionado con el tema de la serpiente, vid. el artículo de GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): pp. 44-51.

³³ GRIVOT, Denis (1960): p. 75.

³⁴ SAN ISIDORO (1982): pp. 81-91.

como animales infernales, sin duda porque salen de la tierra. En la Edad Media, aparecen como emblema de los musulmanes con el fin de considerarlos adoradores del demonio³⁵.

La imagen del dragón fue evolucionando, y de simple serpiente sin alas ni patas del románico (claustro de Moissac) llegaremos al imponente dragón gótico con escamas, cresta y alas membranosas³⁶. Especialmente se verán en el siglo XIII dragones con alas de murciélago y crestas dentadas. Las alas membranosas de murciélago pasarán del dragón a los grifos, a los basiliscos, a los seres híbridos, a bestias marinas, etc. Todas bestias siniestras y demoníacas. El murciélago además se convierte en el símbolo del pueblo judío que “odia la luz del día y ama las tinieblas”. La cresta es otro motivo que se traspasa a todo tipo de monstruos: reptiles con cabeza humana, cuadrúpedos, peces, aves, y aparece en la espina dorsal, en los brazos y en las piernas³⁷. En la Catedral Nueva de Salamanca hay un soberbio dragón en una de las gárgolas de los arbotantes (Fig. 7).

• Cuadrúpedo alado

Aunque existe una gran variedad de representaciones según las épocas y estilos, una serie de rasgos fijos permanecen inamovibles. Desde hace cinco milenios, el cuadrúpedo alado aparece en todas las grandes civilizaciones. Las cuatro patas semejan al león, al toro o al caballo, y las alas al águila o halcón³⁸. Surgió entre el valle del Nilo y Mesopotamia, y de ahí se extendió hacia Persia, China, Asia Menor, Grecia e Italia. El cuadrúpedo alado que mejor simboliza la fortaleza es el que posee patas de león y alas de águila³⁹. En la simbología judeocristiana tiene un significado negativo⁴⁰. Entre la gran cantidad de gárgolas hispanas con cuadrúpedos alados, destacamos por ejemplo el perro alado del convento de las Úrsulas de Salamanca (Fig. 8).

Demonio

La representación del demonio⁴¹ adquiere múltiples aspectos. Hay una gran variedad de formas, sin duda debido a que la fealdad ofrece muchas más posibilidades al artista que la belleza. La diversidad de formas demoníacas podría estar relacionada con la habilidad del diablo para metamorfosearse⁴².

Una de las apariencias del demonio es el macho cabrío, ser asociado al diablo, al mal y a la lujuria. Es símbolo de la cópula porque tiene una madurez sexual muy rápida, incluso unos meses después de haber nacido, por lo que se considera signo de Satán en su deseo de engendrar el anticristo. El macho cabrío y su simbolismo se remonta a la Antigüedad clásica con las figuras de Pan y Sileno, sátiros lujuriosos, mitad hombre y mitad cabra, provistos de orejas puntiagudas, gran falo, perilla, cola de cabra, pezuñas,

³⁵ GRIVOT, Denis (1960): pp. 225-226.

³⁶ DELACAMPAGNE, Ariane y Christian (2005): p. 134.

³⁷ BALTRUŠAITIS, Jurgis (1987): pp. 157-158.

³⁸ Sobre el halcón, vid. el artículo de DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2015).

³⁹ DELACAMPAGNE, Ariane y Christian (2005): p. 120.

⁴⁰ “Será abominable para vosotros todo bicho alado que anda sobre cuatro patas” (Lev. 11, 20-21).

⁴¹ En relación a la iconografía del demonio, véase la obra de RÉAU, Louis (1996).

⁴² REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 111.

cuernos y pelo en la parte inferior del cuerpo. Rasgos todos que pasarán a la iconografía del demonio. Jerónimo decía que los faunos y sátiros eran demonios lascivos y símbolos del diablo. Cuando Isaías describe la Babilonia como un lugar donde bailaban “los peludos” (en hebreo, *sair*), Jerónimo lo interpreta como sátiros⁴³. Un soberbio demonio macho cabrío decora una gárgola de la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 9).

El demonio se puede representar desnudo, con falda, o cubierto de pelo. Tres opciones que se ven en las figuras de las gárgolas. Cuando aparece desnudo, habitualmente se observan más bien pellejos o piel envejecida, algo que se percibe claramente en las representaciones del diablo con senos caídos de mujer. San Agustín, en su *Ciudad de Dios*, dice: “Los vicios, que han establecido su imperio en el diablo, el Apóstol los atribuye a la carne, aunque es cierto que el diablo carece de ella”⁴⁴.

Es común la imagen del demonio con forma de mujer⁴⁵. En la Edad Media se valoraba a la mujer por su sexo, por lo que veían en ella todo tipo de vicios relacionados con la lujuria. Incluso la maternidad, aunque la consideraban necesaria y positiva, en las imágenes se presentaba como la consecuencia de la concupiscencia y por tanto degradante⁴⁶. La mujer en la Edad Media era “considerada instrumento de perdición”⁴⁷. Honorio de Autun dice: “El hombre significa los buenos pensamientos del alma, la mujer las imaginaciones viciosas”⁴⁸.

Las mujeres monstruo con cabeza y cuerpo de bestia y el pecho de mujer representan la naturaleza devoradora de la mujer. Estas y las viejas constituyen una combinación de figuras descritas en el *Sabbat* de las brujas. Kenaan-Kedar sospecha que las representaciones de mujeres ancianas en la escultura marginal románica y gótica tienen que ver con la idea de ocasionar el mal en otros y no simplemente con lo grotesco de la vejez⁴⁹.

Los demonios con senos de mujer aparecen a finales de la Edad Media, en un momento en que la mujer simboliza la maldición y la culpabilidad⁵⁰. En la catedral de Burgos tenemos impresionantes ejemplos de demonios con pechos de mujer (Fig. 10).

También encontramos gárgolas con figuras de brujas⁵¹, humanas al servicio del maligno. En el *Malleus Maleficarum*⁵² (1487), tratado inquisitorial asociado a la terrible caza de brujas que tuvo lugar, se evidencia el significado y lo que representaban las brujas en esa época.

En la literatura y en los textos sagrados, sobre todo en la Biblia, se menciona al demonio en múltiples ocasiones. Grivot nos habla del demonio en la vida de algunos santos, dándonos a conocer una fuente muy importante sobre la metamorfosis del

⁴³ LINK, Luther (2002): p. 54.

⁴⁴ MORÁN, José (1965): p. 63.

⁴⁵ Sobre la mujer demonio, vid. la obra de BORNAY, Erika (1990).

⁴⁶ GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): p. 133.

⁴⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1999).

⁴⁸ GRIVOT, Denis (1960): p. 93.

⁴⁹ KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): pp. 148 y 152-153.

⁵⁰ KAPPLER, Claude (1986): p. 299.

⁵¹ En relación al tema de las brujas, vid. la obra de LECOUTEUX, Claude (2005).

⁵² Vid. la edición de KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus (2006).

demonio a la hora de manifestarse, fuente que nos ayuda a entender algunas representaciones artísticas del mismo⁵³.

Aparte de los rasgos del diablo ya conocidos (rabo, cuernos, alas, orejas puntiagudas), también aparecen en las gárgolas otras características como una gran boca deforme, a veces con enormes dientes o colmillos, tráqueas marcadas, crestas, cabello desgredado o en forma de llamas, protuberancias o colgajos en la piel, y garras o tenazas. El cabello en forma de llamas y despeinado, imagen de salvajismo, bestialidad y poder, ya aparece en el arte clásico. Algunos autores opinan que estas imágenes provienen de las cabelleras grasientas y desaliñadas de los bárbaros. Una de las fuentes de este rasgo es Bes⁵⁴, quien suele ir también acompañado de monos (símbolo de pecado y lujuria) y serpientes, ambos identificados con el mal⁵⁵.

En algunas gárgolas vemos demonios con serpientes fálicas en lugar de penes. La representación del falo es un rasgo ligado al diablo y a algunas imágenes de sátiros donde aparecen mostrándolo. También podría tener un origen en Bes, ya que existen representaciones pro-fálicas, de a partir del siglo IV a.C., como señal de mayor poder⁵⁶. Durand afirma que “en las culturas paleo-orientales y mediterráneas, la serpiente toma a menudo el lugar del falo”⁵⁷.

En muchas gárgolas se representan demonios gastrocéfalos. La cabeza en el vientre puede significar la idea de que el centro del cerebro ha descendido a las zonas bajas del cuerpo. Una idea que se puede también relacionar con las cabezas de animales que aparecen en los senos de los demonios femeninos, o con las alas que aparecen en la parte más baja de la espalda aludiendo a los ángeles caídos⁵⁸. Destacan por su expresividad y plasticidad los gastrocéfalos de la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 11). También hallamos demonios con dos o más rostros en otras partes del cuerpo (pecho, espalda, pies).

⁵³ GRIVOT, Denis (1960): pp. 238-239: En el siglo IV, san Atanasio informa en la *Vida de San Antonio* que el demonio tomaba la forma de una mujer y reproducía los gestos. En el 988, san Dunstan, abad del Monasterio de Gladstone, dice que el demonio se manifiesta bajo la forma de oso, perro y zorro. En 1035, san Simeón en Trèves escucha a los demonios chillar como los lobos, gruñir como los cerdos, rugir como los leones, graznar como los cuervos, e imitar a las águilas, milanos y buitres. En 1152, santa Isabel, virgen y abadesa de las Hermanas de la Orden de San Benito en Schœnaug (Trèves), ve al diablo bajo la forma de un pequeño monje, de un perro, de un toro, de una cabra y de un clérigo. En 1152, san Goderic, ermitaño de Inglaterra, ve bestias infernales, mendigos o mujeres muy bellas que no son más que apariencias del diablo (relatado por el monje san Galfrid). En el siglo XIII, santo Domingo, fundador de la Orden de los Hermanos Predicadores, vio a Satán con la forma de un cocodrilo. En 1206, san Pedro de Verona, mientras combatía la herejía cátara, ve al diablo con el aspecto de una gran claridad que se metamorfosea en mujer. En 1237, la bienaventurada Cunegunda conoce en Polonia al diablo con forma de perros, puercos, hombres armados y una mujer vieja; y la bienaventurada Jutte, reclusa en Huy (Bélgica), ve al diablo con la forma de monos, leones, osos, animales de los bosques y serpientes. El Padre Víctor de Buch, de la Compañía de Jesús, cuenta que en 1292 la bienaventurada Benvenuta Bojano del Frioul, hermana de la Tercera Orden Dominica, es acosada por el diablo con la forma de gato, serpiente, monstruo o perro; este demonio va a la celda con el fin de hacerle olvidar su voto de virginidad.

⁵⁴ En relación a la figura del dios Bes, vid. las obras de VELÁZQUEZ BRIEVA, Francisca (2002): p. 159, y de GÓMEZ LUCAS, David (2002).

⁵⁵ LINK, Luther (2002): pp. 74-78.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ KAPPLER, Claude (1986): p. 297.

⁵⁸ BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): p. xiii.

Es habitual la representación de una figura con serpientes rodeándola, una imagen de connotación demoníaca. Según Rebold Benton, podría tratarse de una posible referencia a la serpiente que rodea el árbol del Paraíso⁵⁹. En el claustro de la catedral de León hay un tremendo demonio con serpiente enroscada (Fig. 12).

Inicialmente, el atributo del diablo era el tridente y después se sustituirá por la rebañadera o garfio de tenedor, un instrumento utilizado en la tortura de herejes y criminales. Esto podría sugerir el papel del diablo no como adversario de Dios sino como cómplice, cooperando en la tortura de los condenados⁶⁰. Así, entre los objetos que portan algunas gárgolas, vemos una especie de vara o estaca como alusión a esta rebañadera que se usaba en las cámaras de tortura y con la que se golpeaba a los criminales desnudos por las calles, algo de lo que probablemente fueron testigos los artistas y plasmaron en las representaciones artísticas, como en los juicios finales medievales⁶¹. En la Catedral Nueva de Salamanca hay un magnífico demonio con estaca (Fig. 13).

En el primer gótico, las figuras eran más simbólicas que grotescas. En el gótico tardío aparecerá con más asiduidad la figura del demonio. No obstante, se irá convirtiendo en una imagen más cómica que terrorífica⁶². Según Rebold Benton, este hecho sucede al perderse, en la escultura del último gótico, algunas de sus connotaciones religiosas, minimizándose su forma maléfica. Además, lo cómico y lo desagradable a menudo se entremezclan, por tanto el demonio se va haciendo más histrión, incluso una especie de bufón⁶³. Hay que señalar que en todas las épocas y lugares, el hombre ha utilizado lo grotesco –horrendo o benévolo– para simbolizar su deseo de evitar los poderes del mal y canalizar las fuerzas del bien⁶⁴.

En el siglo XV nos encontramos todavía con demonios con largas colas y cuernos, pero de apariencia humana, y en el XVI el diablo se asocia al tema de la muerte⁶⁵. A pesar de la diversidad de tipologías en la representación de gárgolas, la imperante suele ser la demoníaca. Esto lo hemos constatado en las catedrales castellano-leonesas. En los edificios religiosos, este exceso y superioridad de la figura del demonio probablemente está relacionado con la contraposición entre el mal y el pecado (exterior) y el bien y lo sagrado (interior). Además, hay que tener en cuenta la idea patente de mostrar la existencia del mal ante la colectividad.

Máscaras

Es mencionable la relación que existe en la iconografía de las gárgolas con la idea de “máscara”. Las caras grotescas recuerdan a menudo a las máscaras que disfrazan la realidad, máscara como apariencia superficial, máscaras burlonas que aparecen en las fiestas medievales (Fiesta de los Locos, Carnaval). Una larva asociada a lo diabólico: las *larvas daemonium* sobre las que se discutía en sínodos y concilios. En la Edad Media

⁵⁹ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 70.

⁶⁰ LINK, Luther (2002): pp. 17-20.

⁶¹ LINK, Luther (2002): p. 158.

⁶² BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): p. xii.

⁶³ REBOLD BENTON, Janetta (1997): pp. 15 y 37.

⁶⁴ SHERIDAN, Ronald; ROSS, Anne (1975): p. 21.

⁶⁵ GRIVOT, Denis (1960): p. 136.

conocían las máscaras antiguas gracias a las obras de Terencio (siglo II a.C.) y a los sarcófagos. Ya las veíamos en las máscaras de gorgonas⁶⁶ de algunos escudos clásicos, con un sentido apotropaico. No obstante, en la Edad Media podrían tener un sentido diferente: un signo de representaciones peligrosas, como las caras que vemos en el vientre o genitales de los demonios. Para la gente medieval el mal no era una idea, sino que era real y formaba parte de unos cuerpos y estos eran los demonios, tan reales en el arte como cualquier representación pictórica⁶⁷. En la Catedral Nueva de Salamanca, hay una gárgola que crea con las hojas una auténtica máscara humana, una imagen que también recuerda a los *green-men*⁶⁸ (Fig. 14). Asimismo, en la catedral de Ciudad Rodrigo podemos ver un antropomorfo con apariencia de máscara (Fig. 15).

Híbridos antropomorfos

El híbrido antropomorfo más representado en las gárgolas es el que posee cabeza de hombre y cuerpo de animal o viceversa. El origen de humanos con cabeza de animal, lo tenemos en Egipto con Anubis, dios-chacal y parecido a los cinocéfalos; Amón, con cabeza de carnero; u Horus con cabeza de halcón. En el mundo grecorromano tenemos el famoso Minotauro⁶⁹. En la iconografía cristiana están las representaciones de los cuatro evangelistas, o de otros santos como san Cristóbal⁷⁰ que aparece con cabeza de perro en un códice del siglo XII y en otros iconos posteriores⁷¹. Entre los animales con cabeza o tronco humanos, para Dante símbolos del mal y de Satán, tenemos los sátiros, los centauros o las sirenas, símbolos también de una sexualidad desmedida⁷². En las gárgolas hay una gran cantidad de figuras híbridas de apariencia antropomorfa, por ejemplo en la Casa de las Conchas de Salamanca donde hay un cuadrúpedo con cabeza humana (Fig. 16).

Humanos

Dentro de las representaciones de la figura humana, en las gárgolas se pueden ver eclesiásticos (sacerdotes, obispos, monjes, monjas), caballeros, peregrinos, brujas, músicos, esqueletos⁷³, etc. Destacamos el músico del convento de las Úrsulas de Salamanca (Fig. 17). Rebold Benton lo amplía a personas marginadas por la Iglesia y la Ley, como borrachos, vagabundos, jugadores de dados o juglares; gente con enfermedades o deformaciones físicas y mentales, seguramente relacionado con la creencia de que eran causadas por influencia del demonio; personas con ocupaciones desaprobadas por la Iglesia como prostitutas o prestamistas; o perezosos representados, según algunos autores,

⁶⁶ En relación a las gorgonas, vid. el artículo de AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1998).

⁶⁷ CAMILLE, Michael (2008): pp. 79-80.

⁶⁸ Sobre los *Green men* hay bibliografía específica. Vid. por ejemplo las obras de HARDING, Mike (1998) y la de BASFORD, Kathleen (2004).

⁶⁹ En relación a la simbología del toro, destaca la obra de DELGADO LINACERO, Cristina (1996).

⁷⁰ Sobre la figura de San Cristóbal, vid. el artículo de MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): pp. 43-49.

⁷¹ KAPPLER, Claude (1986): pp. 170-171.

⁷² Ibid., pp. 173 y 297.

⁷³ Las gárgolas medievales con figuras de esqueletos se relacionan con el triunfo del arte macabro en la Baja Edad Media.

con pelos en las palmas de las manos⁷⁴. Un personaje que se puede ver también representado en las gárgolas es el hombre salvaje⁷⁵.

Gestos expresivos

Pasamos a exponer los gestos y expresiones más comunes en las gárgolas. Aunque en algunos casos pueden aparecer en figuras pertenecientes a otras tipologías, estos gestos son propiamente humanos y por tanto imperan en las gárgolas con representaciones de hombres y mujeres reales de todo tipo o clase. Entre la diversidad de gestos, los más representados son:

- Tirarse de la boca.
- Mesarse la barba.
- Piernas cruzadas
- Sacar la lengua
- Mano en la garganta
- Grito
- Gestos de las manos
- Gárgolas con otros orificios de desagüe. *Doccioni*.

Tirarse de la boca

Un gesto que podemos ver habitualmente en las gárgolas es el de meterse las manos en la boca, como queriendo tirar de ella. Podría tener relación con el infierno y lo diabólico⁷⁶. Rebold Benton sugiere la idea de gigante devorador, refiriéndose al pecado de gula; o quizá relacionada con el tormento que sufrió Cristo por aquellos que le escupieron, golpearon y tiraron de sus cabellos. No obstante, para esta autora, este gesto debe considerarse más como algo despreocupado y alegre; en Inglaterra estas muecas eran tradicionalmente representadas en las sillerías de coro⁷⁷. En España tenemos gárgolas en las que aparece este gesto; en la catedral de Ciudad Rodrigo hay un espléndido ejemplo (Fig. 18).

Mesarse la barba

También hallamos personajes que se mesan la barba, un posible gesto de dolor o aflicción (Casa de las Conchas de Salamanca); o tirándose del cabello como signo de ira y

⁷⁴ REBOLD BENTON, Janetta (1997): pp. 50-52.

⁷⁵ El salvaje se identificó al principio con el mal, pero después fue adquiriendo connotaciones positivas, como “buen salvaje”, ejemplo de pureza y unión con la naturaleza. Uno de los primeros trabajos iconográficos sobre el salvaje fue el de AZCÁRATE, José María (1948). Véase asimismo el artículo de OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013).

⁷⁶ CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca (2008): p. 285: En el pasaje 92 de la *Pagina Meditationum* de la mística Margarita de Oingt (siglo XIII), donde describe su visión del infierno dice: “Después les harán pasar de un tormento a otro. Tendrán tanta hambre que se comerán sus lenguas y manos de necesidad”.

⁷⁷ REBOLD BENTON, Janetta (1997): pp. 56-57.

locura (catedral de Ciudad Rodrigo). Las barbas pueden considerarse como un símbolo del pueblo judío⁷⁸.

Piernas cruzadas

Otro gesto es el de las piernas cruzadas, un signo según Camille de *superbia*⁷⁹. Este gesto aparece asimismo en algunas gárgolas con figuras de demonios (Catedral Nueva de Salamanca), reflejando claramente una connotación negativa.

Sacar la lengua

Es común el gesto de sacar la lengua. Se trata de un tipo de burla que podría ser una muestra irrespetuosa y despectiva hacia lo sagrado; un gesto común para representar a seres malignos y a personas de clase baja. Algunos autores piensan que la lengua sacada y protuberante proviene del Gorgón clásico, aunque también aparece en representaciones de Bes –deidad horripilante originaria de Nubia o Somalia y que pudo surgir en Egipto o Mesopotamia–, conocidas probablemente por los monjes coptos⁸⁰. Un extraordinario número de cabezas grotescas son representadas con lenguas salientes. El significado exacto de este gesto solo puede ser conjeturado. Puede tratarse simplemente de la intención de incrementar lo grosero y amenazante de la apariencia de estas cabezas, que a menudo también tienen follaje saliendo de sus bocas (*green men*). Sin embargo, el significado puede ser más sutil. Generalmente se creía que la exhibición de los genitales era para frustrar y mantener a raya las fuerzas perseguidoras del mal. La lengua saliente puede haberse entendido con similares poderes, y así estas severas y aterradoras cabezas mirando hacia abajo detenidamente desde las alturas de los edificios sagrados, podían haber tenido la intención no de intimidar a los fieles, sino de mantener las siempre insistentes fuerzas demoníacas firmemente bajo control⁸¹. Para Camille, se trata de un gesto espantoso de ofensa que vemos en muchos rostros medievales, basado en el poder apotropaico de la clásica Gorgona, donde la lengua es un claro sustituto del pene y su poder para evitar el mal de ojo. Una pequeña protuberancia deslizándose hacia fuera de la boca húmeda de la criatura la define como algo masculino; la lengua era un órgano peligroso y obsceno⁸². Rebold Benton relaciona el gesto de sacar la lengua con Satán que saca la lengua para burlarse de sus víctimas. Una lengua prominente simboliza también a traidores, herejes y blasfemos. Otra interpretación sería la de sacar la lengua para mantener al diablo alejado⁸³.

Mano en la garganta

También podemos ver figuras con la mano en la garganta. Este gesto ha sido descrito como el signo de la orden de los oficiales artesanos de la Francia medieval (*signe à l'ordre du compagnon*). En este caso, aparecería con la mano colocada de manera que el

⁷⁸ PINEDO, Ramiro de (1930): p. 138.

⁷⁹ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

⁸⁰ LINK, Luther (2002): p. 77.

⁸¹ SHERIDAN, Ronald; ROSS, Anne (1975): p. 54.

⁸² CAMILLE, Michael (2009): p. 125.

⁸³ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 59.

pulgar forma un ángulo recto a modo de escuadra. Otra interpretación estaría relacionada con la advertencia de los peligros del mal uso de todo aquello que pasa por la garganta (comida, bebida, palabras); o también vinculado a la manzana de Adán y Eva y su recuerdo al Pecado Original y a la Caída⁸⁴. Una de las más bellas gárgolas con este gesto está en la catedral de Burgo de Osma, una mujer con la mano en la garganta, una gárgola de una gran expresividad (Fig. 19).

Grito

El gesto de gritar aparece también en algunas gárgolas. Kenaan-Kedar dice que, incluso si los gritos representados en las series de canecillos muestran los gritos de los pecadores siendo torturados en el infierno, también pueden ser interpretados como un intento de abarcar y describir el dolor y el terror de este mundo⁸⁵. En los siglos XII y XIII, el grito es “oído” en descripciones visuales y escritas de los condenados lamentando sus castigos en el infierno⁸⁶. Las representaciones más frecuentes del grito vienen acompañadas de lenguas prominentes, dientes que se muestran y a veces apretados, risas estridentes, etc., características propias del demonio. Sin embargo, cuando pasan a los seres humanos, estos rasgos no sólo representan tipos demoníacos sino que expresan recriminación y provocación⁸⁷. Las imágenes de mujer gritando se repiten habitualmente en la escultura marginal románica y gótica. A menudo la cabeza aparece torcida hacia delante o hacia atrás y las manos ocupadas en tirarse del pelo. En el siglo XV, el gesto de gritar era muy exagerado y extremo⁸⁸. Si bien se halla fuera del entorno hispano, mostramos un magnífico ejemplo de la catedral de Burdeos (Fig. 20).

Gestos de las manos

Los gestos de las manos son muy variados. Podemos ver las manos situadas en cualquier parte del cuerpo, no solo en la boca o garganta, sino en la cabeza, el pecho, la cara, los genitales, las rodillas, juntas implorando o rezando... Y también mostrando diferentes acciones: sujetando algún objeto o criatura, con los brazos cruzados, etc.

Gárgolas con otros orificios de desagüe. Doccioni

En algunas gárgolas, el orificio de salida del agua no es la boca. Es el caso de las gárgolas que representan figuras mostrando el ano, como defecando. ¿Una intención de alejar al diablo de la iglesia, o simplemente se trata de una “travesura” medieval?⁸⁹

⁸⁴ Ibid., pp. 59-60.

⁸⁵ KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): p. 55.

⁸⁶ Ibid., p. 58: El grito se caracteriza en varios textos de forma similar en torturados y torturadores (Tundale, Honorio de Autun), así como en algunas imágenes de pinturas y relieves de los condenados y demonios de juicios finales. No obstante, el avance más significativo en las representaciones del grito en el arte del siglo XII fue en escultura marginal, incluyendo series de canecillos y gárgolas. Aquí es donde los artistas representan el grito espontáneamente; era directo y dramático, representado con intenso *pathos*, y diferente de cualquier imagen que se hubiese visto antes en la Edad Media.

⁸⁷ Ibid., p. 59.

⁸⁸ Ibid., pp. 151-152.

⁸⁹ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 60.

Camille afirma que, de todos los aspectos de la cultura medieval, la difusión de la escatología con el constante juego con heces en textos e imágenes, es quizás lo más duro de entender para nosotros hoy en día. En la Edad Media, el excremento tenía su apropiado lugar en el esquema de las cosas. No era todavía una secreción secreta, este corría por las calles, su olor era omnipresente. Como el estiércol, era parte del ciclo de la vida, muerte y renacimiento⁹⁰. Villaseñor Sebastián afirma que las manos separando cada una de las nalgas mostrando el ano, es un gesto empleado desde antiguo para ahuyentar al diablo⁹¹.

También el agua puede ser arrojada no por un orificio del cuerpo sino por un objeto o animal que porta la gárgola. Es el caso de los *doccioni*, figuras de humanos, generalmente de cuerpo entero y de pie, que llevan en sus hombros una vasija o un animal de cuya boca sale el chorro de agua⁹². Aunque están fuera del ámbito hispano destacamos, por su relevancia iconográfica, dos magníficos ejemplos de *doccioni* en la catedral de Milán y en la de Burdeos (figs. 21 y 22).

Rasgos fisonómicos

Existen una serie de rasgos físicos predominantes en las figuras humanas. No obstante, estos rasgos pueden aparecer también en seres de otras tipologías. Los más característicos son:

- Fealdad
- Alas
- Cuerpo escamado
- Multiplicidad de miembros
- Vestimenta
- Miembros exagerados
- Gárgolas de contenido sexual.
- Pequeños acompañantes

Fealdad

El primer rasgo importante que destacamos es la fealdad, característica que va unida a deformidades y a formas o protuberancias que causan repugnancia. Este rasgo va ligado a la idea del mal o del diablo. Glaber (monje del siglo XI) vio al demonio, príncipe de las metamorfosis, como un pequeño monstruo negro de forma humana⁹³. San Agustín afirma que la hermosura del cuerpo es la armonía de sus partes. Para él, la falta de esa armonía ofende, y esta deformidad será corregida por el Creador, por los medios que sólo Él conoce. “En la resurrección se embellecerán todas las fealdades”, dice⁹⁴. También Plotino (*Enéadas* I, 6) dice: “Porque todo lo informe, como es susceptible por naturaleza

⁹⁰ CAMILLE, Michael (2008): p. 111.

⁹¹ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 150.

⁹² REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 65.

⁹³ FOCILLON, Henri (1966): p. 87.

⁹⁴ MORÁN, José (1965): p. 740.

de conformación y de forma, si no participa en una razón y en una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. Y esta es la fealdad absoluta”⁹⁵.

Alas

Otro rasgo que aparece prácticamente en todas las gárgolas son las alas. Es un elemento vinculado al diablo –aunque también puede aparecer sin ellas– ya que sugiere la idea de ángel caído. Desde el siglo IX al XIII, el demonio se representa con alas de plumas como los ángeles, aunque más oscuras y cortas. Y hacia el XIV se empieza a ver un demonio con alas de murciélago, como lo describe Dante en su *Infierno*⁹⁶. Resaltamos los demonios alados de las catedrales de Segovia y de Salamanca.

Cuerpo escamado

La siguiente característica que aparece en seres de cualquier tipología es el cuerpo escamado. Pastoureau explica que en la Edad Media, las enfermedades de la piel eran muy frecuentes y temidas por su gravedad, y representaban la decadencia más baja imaginable, algo con lo que podría estar relacionado⁹⁷.

Multiplicidad de miembros

Otra característica importante es la multiplicidad de miembros o partes. Gombrich afirma que esta acumulación hace que las figuras sean más espantosas (la Hydra de siete cabezas, el Cerbero)⁹⁸. Es muy habitual encontrar gárgolas bicéfalas, una posible vinculación con la figura del dios Jano Bifronte, dios que observa al mismo tiempo el oriente y el occidente, que preside los caminos y es guardián de las puertas⁹⁹. Dentro de los bicéfalos, destaca sobre todo el águila bicéfala, figura relacionada con la Heráldica, águila imperial, símbolo de realeza¹⁰⁰. Destacamos las águilas bicéfalas de la catedral de Ávila (Fig. 23).

Vestimenta

En relación a la indumentaria, la figura puede aparecer vestida a medias o entera. Encontramos vestidos y trajes de diversos tipos sociales, de eclesiásticos sobre todo (monjes, sacerdotes). Entre la variedad de vestiduras, a veces hallamos un tipo de faldilla, un atavío ligado a la imagen del diablo. Su primera aparición fue en el *Salterio de Utrecht*. No obstante, también aparece en otras obras como el *Salterio de Winchester*, o el tímpano de Conques. La falda, como elemento rudo y simple, se vincula a los que están fuera de la sociedad, marginados y salvajes. También es probable que esta falda proceda de las

⁹⁵ IGAL, Jesús (1992): p. 278.

⁹⁶ LINK, Luther (2002): p. 80.

⁹⁷ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

⁹⁸ GOMBRICH, Ernst Hans (1999): p. 262.

⁹⁹ CARDONA, Francesc-Lluís (1991): pp. 731-732.

¹⁰⁰ En relación con la iconografía del águila bicéfala, vid. el artículo de MONREAL CASAMAYOR, Manuel (2006).

representaciones griegas de sátiros¹⁰¹. En la Casa de las Conchas de Salamanca hay una gárgola descabezada con este tipo de falda.

Miembros exagerados

También es frecuente ver miembros exageradamente grandes, tanto en la cabeza como en el cuerpo (nariz, orejas, falo...). De hecho, la nariz era considerada como símbolo fálico en el grotesco de la Antigüedad y la Edad Media¹⁰².

Gárgolas de contenido sexual

Relacionado con este último apartado, tenemos las gárgolas de contenido sexual¹⁰³, imágenes unidas indefectiblemente al pecado de lujuria y la representación de la desnudez. Sobre el aspecto sexual, es interesante lo que dicen Le Goff y Truong sobre el erotismo en la Edad Media. Según ellos, el erotismo surge en los márgenes, en las miniaturas, donde vemos aparecer el cuerpo bajo formas que jamás se ven representadas en otras partes. Los márgenes, dicen, son espacios de placeres, de diversión, de ornamento y, sobre todo, espacios de anticensura donde los temas escandalosos o lúbricos pueden florecer¹⁰⁴; una idea que podemos trasladar a las gárgolas como arte marginal. La desnudez en la figura humana y en el demonio procede, según Link, de la Antigüedad clásica. La jerarquía eclesiástica tomaba a los dioses paganos como diablos, que se presentaban casi siempre desnudos, y por eso debían mostrarse así. La desnudez se consideraba humillante y degradante, un signo de haber sido expulsado de la comunidad, reservado a diablos, paganos y herejes, “una mancha procedente de los dioses paganos que debía ser borrada de la conciencia cristiana”¹⁰⁵. Según Lange, las figuras que enseñan su sexo no son pecadores cristianos, si acaso, cristianos marginales¹⁰⁶.

Pequeños acompañantes

También es frecuente en muchas gárgolas, la inclusión de criaturas más pequeñas situadas debajo de la figura principal y en diferentes actitudes: mamando, siendo pisoteadas, burlonas y juguetonas. Según Calle Calle, si llevan alas podrían ser demonios psicopompos¹⁰⁷. En general, estos pequeños acompañantes tienen connotaciones negativas y maléficas, tanto por sus gestos y actitudes, como por la posición que ocupan, ya que suelen situarse en las partes más bajas y viles del cuerpo de la gárgola. Como ejemplo singular tenemos un demonio bicéfalo con criaturilla (mamando) en la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 24). Aunque hay que tener en cuenta que hay monstruos que son mamíferos y a veces están representados en el momento de dar el pecho a sus crías,

¹⁰¹ LINK, Luther (2002): pp. 71-72.

¹⁰² BAJTIN, Mijail (1990): p. 82.

¹⁰³ Relacionado con la sexualidad en la Edad Media, destacamos las obras de FREEDBERG, David (2010); VERDON, Jean (2008); DUBY, Georges (1990); y el volumen monográfico *Matrimonio y sexualidad: normas, prácticas y transgresiones en la Edad Media y principios de la Época Moderna* (2003).

¹⁰⁴ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): p. 83.

¹⁰⁵ LINK, Luther (2002): p. 67.

¹⁰⁶ LANGE, Claudio (2009).

¹⁰⁷ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

cuando son demonios tienen un significado claramente demoníaco. Asimismo es habitual la presencia de cabezas de todo tipo (humanos, demonios...) debajo de la figura principal, generalmente como ménsulas.

Fuentes escritas

Para el estudio de las figuras que forman parte del imaginario de la gárgola, disponemos de un gran número de fuentes escritas (autores clásicos, libros de viajes, obras mitológicas, bestiarios, textos sagrados, literatura...). No obstante, expondremos únicamente algunos ejemplos.

Referente a los animales, destacamos la *Historia de los animales* de Aristóteles. Sobre el águila y la serpiente –animales que vemos representados habitualmente en las gárgolas, sobre todo serpientes enroscadas a águilas u otros animales–, Aristóteles nos dice en el Libro IX, 609a: “El águila y la serpiente están en guerra permanente, pues el águila se alimenta de las serpientes”¹⁰⁸.

Claudio Eliano (siglo II), en su *Historia de los animales*, se ocupa de los animales cuya vida se desarrolla en los tres medios: tierra, aire y agua. El contenido de su obra no es invención o descubrimiento del autor, sino que toma material zoológico de autores anteriores. Frente a Aristóteles, Eliano resalta su gusto por lo fantástico. Sobre el macho cabrío y la lujuria de otros animales (Libro VII, 19):

“Lujuriosos son los mandriles y los machos cabríos, y hasta se dice que estos animales copulan con mujeres. También hay perros que se atrevieron con mujeres y de una mujer que se cuenta en Roma que hasta fue llevada a juicio por su marido acusada de adulterio, y en el juicio se comprobó que el adúltero era un perro”¹⁰⁹.

Sobre animales con multiplicidad de miembros (Libro XI, 40):

“Dice Apión, que en tiempos de Atotis, hijo de Menis, apareció una grulla con dos cabezas y que las cosas fueron bien en Egipto; y que en tiempos de otro rey, apareció un ave con cuatro cabezas y que el Nilo se desbordó como nunca y hubo una gran cosecha. Nicocreonte de Chipre consiguió una cierva con cuatro cuernos que ofreció al templo de Delfos. En el templo de Zeus hubo ovejas de cuatro y de tres cuernos. Yo mismo vi con mis propios ojos un buey sagrado de hasta cinco patas, con una pata en la paletilla. Estos fenómenos no están en consonancia con la Naturaleza”¹¹⁰.

En relación a los cuadrúpedos alados (Libro XII, 38): “Ha llegado a mis oídos que en la ciudad de Clazómenas hubo una cerda alada que assolaba los campos. Esto lo cuenta Artemón en su obra *Anales de los clazomenios*; y el propio campo de referencia se llama “Campo de la cerda alada”¹¹¹.

Sobre hombres con cabeza de animal (Libro XVI, 31), donde hace referencia a otras fuentes como Ctesias y Plinio. Ctesias en sus *Relatos de la India* dice que el pueblo de los “cinamolgos” (palabra que significa *ordeñadores de perras*. Son un pueblo de

¹⁰⁸ ARISTÓTELES (1990): p. 478.

¹⁰⁹ ELIANO, Claudio (1989): p. 294.

¹¹⁰ Ibid., Libro XI, 40: pp. 458-459.

¹¹¹ Ibid., Libro XII, 38: pp. 489-490.

Etiopía que según Plinio VI, 195, tienen “cabeza de perro”) cría millares de perros tan grandes como los perros hircanos¹¹².

Finalmente, en relación a animales de naturaleza mixta, en su Libro XVI, 29 nos dice:

“Empédocles, el filósofo naturalista, afirma que nacen algunos seres de naturaleza mixta, a causa de la combinación de sus dos formas respectivas pero que comprenden una sola unidad corporal: “Nacen infinidad de seres provistos de una cara por delante y de otra por detrás, y de un pecho por delante y de otro por detrás. (Eco de este pasaje ofrece el discurso de Aristófanes en el *Banquete* de Platón 189 e y 190). Otros con cuerpo de buey y testa de varón. Otros, por el contrario, surgen provistos de cuerpo de varón y testuz de buey: éstos de dos clases, unos con cuerpo de varón, y otros con cuerpo de mujer adornado con delicados miembros”¹¹³.

El *Physiologus* y demás bestiarios (Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon) son asimismo una importante fuente para los animales reales y fabulosos que se representan en las gárgolas. Sobre el onagro y el mono, el *Physiologus* XXV dice:

“El onagro es el diablo, porque cuando la noche (es decir, el pueblo de los gentiles) se hace igual al día, esto es, a los creyentes y a los profetas, entonces grita el onagro (el diablo). Y el simio, por esto mismo, asumió el papel del diablo: tuvo principio, pero carece de fin (es decir, de cola); al principio fue uno de los arcángeles, pero su fin se desconoce. Con razón, pues, el simio, que no tiene cola, carece de belleza; pues lo más vergonzoso es carecer de cola. Y lo mismo le ocurre al diablo, no tiene fin bueno”¹¹⁴.

En el Libro XVIII del *Livre des Propriétés des Choses* de Jean Corbechon se habla de animales cornudos, un rasgo habitual en las gárgolas:

“Toda bestia que posee cuernos tiene los pies partidos, excepto el unicornio, que tiene un cuerno en la frente y que tiene la pezuña entera como un caballo. Y todas las bestias cornudas tienen los cuernos vacíos en el interior, excepto el ciervo y el unicornio. Toda bestia cornuda tiene cuatro pies, excepto una serpiente de Egipto, llamada “cerastes”, que es cornuda”¹¹⁵.

Otra fuente a destacar para animales fabulosos y razas monstruosas son los libros de viajes (Mandeville, Marco Polo...). Jean de Mandeville en su *Libro de las maravillas del mundo* (siglo XIV) nos aporta algunas fuentes de interés. En el Libro I, XII dice:

“En Egipto, en las montañas altas un ermitaño contaba que en el desierto había un hombre con cuernos grandes y tajantes en la frente, cuerpo de hombre hasta la cintura y debajo cuerpo de cabra. Era criatura mortal y buscaba en el desierto su sustento”¹¹⁶.

En el Libro II, LXII dice:

“En la tierra de Vaquera hay animales llamados “hipotonies” que son medio hombre y medio caballo, y cuando cogen a una persona se la comen. También hay en esta tierra

¹¹² Ibid., Libro XVI, 31: p. 614.

¹¹³ Ibid., Libro XVI, 29: pp. 613-614.

¹¹⁴ *El Fisiólogo* (1971): pp. 65-66.

¹¹⁵ *Bestiaires du Moyen Âge. Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon*, Livre XVIII (1992): p. 248.

¹¹⁶ MANDEVILLE, Jean (1984): p. 36.

grifos, águila delante y detrás león, su cuerpo es mayor y más ancho que el león y más fuerte que cien águilas porque puede llevar en el pico un caballo y el caballero, o un par de bueyes, y los liga tan fuerte con las uñas como una cadena, porque tiene las uñas tan largas como un cuerno de buey, y con ellas hacen vasos y de las plumas arcos”¹¹⁷.

Sobre los monstruos tenemos la gran obra *Monstruos y prodigios* de Ambroise Paré (1509-1590). Sobre los gastrocéfalos dice: “El mismo año en que el gran rey Francisco firmó la paz con los suizos, nació en Alemania un monstruo con una cabeza en mitad del vientre; éste vivió hasta la edad adulta, y la cabeza tomaba alimento como la otra”¹¹⁸.

En relación a los antropomorfos, mitad humano mitad bestia, Paré argumenta:

“Hay monstruos que nacen con figura mitad de bestias y mitad humana, o totalmente semejantes a los animales, y son productos de los sodomitas y ateos que se aparean y alivian contra natura con las bestias, y de ahí nacen diversos monstruos repugnantes y muy horribles de ver y de comentar; sin embargo, lo vergonzoso reside en el hecho, y no en las palabras, y cuando se hace, es cosa muy desdichada y abominable, y un gran horror que el hombre y la mujer se mezclen y apareen con las bestias; por ello, algunos nacen medio hombres y medio animales”¹¹⁹.

“En el año 1110, una cerda parió, en un arrabal de Lieja, un cerdo que tenía cabeza y rostro de hombre, así como las manos y los pies; el resto era como el de un puerco”¹²⁰.

La literatura también es una fuente a destacar para la iconografía de las gárgolas. En relación a la figura del demonio, Dante en su *Infierno* dice:

De acá, de allá, sobre la oscura roca,
unos diablos cornudos flagelaban
sus espaldas con furia y saña loca
(Canto XVIII, 34-36¹²¹).

¡Era fiero su aspecto, e imponente!
Y, con sus alas y sus pies ligeros,
¡qué horrible parecióme de repente!
(Canto XXI, 31-33¹²²).

Allí mi mente se quedó perpleja,
pues tenía tres caras en la testa.
Una delante, y ésa era bermeja;
las otras dos uníanse con ésta
por encima de una y otra paletilla
y se juntaban en la misma cresta:
la diestra era entre blanca y amarilla;
la siniestra, del tinte que declara
el que del Nilo se tostó a la orilla.
Dos alas grandes bajo cada cara,
que a pájaro tamaño convenían

¹¹⁷ Ibid., Libro II, LXII: pp. 163-164.

¹¹⁸ PARÉ, Ambroise (2000): p. 32.

¹¹⁹ Ibid., p. 64.

¹²⁰ Ibid., p. 66.

¹²¹ ALIGHIERI, Dante (1982): p. 193.

¹²² Ibid., p. 225.

—tales velas jamás un barco izara—,
 de murciélago eran; carecían
 de plumas, y a la vez aleteaban
 de modo que tres vientos producían
 que el agua del Cocito congelaban;
 de seis ojos sus lágrimas brotando,
 con su sangrienta baba se mezclaban.
 Con cada boca estaba triturando
 a un pecador, como una agramadera,
 a los tres de igual forma castigando.
 (Canto XXXIV, 37-57¹²³).

Por último, una fuente destacable sobre la belleza o fealdad y en especial referente a los gestos y rasgos humanos, es la *Physiognomy* del político, aristócrata e intelectual Polemon de Laodicea (h. 88-144). Él no fue el primero en escribir sobre la fisonomía, ya que conocemos otra *Physiognomy* de un tal Pseudo-Aristóteles, autor del trabajo de fisonomía más importante escrito en la Antigüedad. La obra de Polemon es un texto sobre la apariencia física de la gente. Se trata de una obra en la que se relacionan caracteres determinados del ser humano con rasgos fisonómicos precisos:

En la ciudad de Perge (Pamphylia, Asia Menor) las mujeres iban tapadas salvo ojos y nariz. Una mujer entró en el templo de Artemisa y Polemon dijo que en ese instante el demonio había descendido y entrado en ella y, al comentárselo a otra persona, esta se sorprendió de que la juzgase sólo con verle los ojos y la nariz. Polemon describe los rasgos que le permitieron asegurarlo: nariz y ventanas de ésta oscuras y con signo de preocupación, ojos más abiertos que la media de la gente que se iban haciendo grises, y movimiento de la cabeza y choque de pies.

Tobillos largos y velludos como las bestias indica falta de conocimiento y maldad; mucho pelo en el cuerpo revela estupidez y malicia; cuello largo, ojos claros... indica cobardía; rasgos angulosos, debilidad en rodillas, cuerpo larguirucho... son signos de estupidez y del demonio¹²⁴.

Temas afines

Imágenes y temas afines a las figuras de las gárgolas los hallamos en todas las manifestaciones del arte marginal. Bajo la denominación de *iconografía marginal* pueden designarse aquellos temas y motivos que se desarrollan en un espacio descentralizado, al margen de la iconografía que predomina, y que constituyen un discurso que se relaciona con la misma o es totalmente independiente. Es asimismo muy interesante observar que, tanto en los márgenes de los manuscritos como en la escultura (capiteles, artesonado, canecillos, arquivoltas, ménsulas, claves, gárgolas, misericordias, etc.), se desarrollan los mismos temas en un lugar conceptualmente similar pero con técnicas artísticas diversas¹²⁵.

Una iconografía marginal sorprendente, en la que destacan sobre todo los canecillos románicos con su enorme y fascinante catálogo de animales y monstruos, un bestiario en piedra de cuya fuente seguramente ha bebido el imaginario de las gárgolas.

¹²³ Ibid., pp. 379 y 381.

¹²⁴ SWAIN, Simon (ed.) (2007): pp. 433-457.

¹²⁵ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 36.

Las imágenes de las misericordias de las sillerías de coro también están muy relacionadas con las de las gárgolas. En éstas vemos representados animales, monstruos, demonios, clérigos, brujas, etc., un repertorio muy semejante al de las misericordias y vinculado a conceptos como el pecado, la maldad o lo demoníaco. En las misericordias vemos una gran colección de seres fabulosos, como dice Mateo Gómez, “tan difíciles de identificar como de atribuirles un concreto significado”. Su aspecto horrible, con gestos de voracidad, y su relación con animales con simbolismo de vicios y pecados, justifica que se les dé un significado de maldad, identificándolos con la muerte y lo demoníaco¹²⁶. Los temas más representados en sillerías son los de frailes borrachos, licenciosos y metamorfoseados en animales que simbolizan diversos vicios¹²⁷.

Finalmente, relacionado también con la imaginería de las gárgolas tenemos, en el arte del grabado, las portadas orladas y la emblemática. En las orlas aparece, como en los márgenes de los manuscritos, una decoración fantástica y exuberante: animales, monstruos, flores y plantas, demonios, u ornamentación geométrica.

A modo de conclusión

Seres mitológicos, humanos, demonios, monstruos, animales... Imágenes del gótico tardío –y en algunos casos del primer Renacimiento– que vemos en la iconografía de las gárgolas. Figuras de una gran belleza escultórica e iconográfica, algunas con una sorprendente esbeltez, sobrepasando el metro de longitud, dando la sensación de que se van a deslizar o a escapar de los muros.

En el entorno hispano destacamos la extraordinaria labra de muchas de sus gárgolas. Lo vemos por ejemplo en catedrales como la de Salamanca, concretamente en sus monstruos vegetales con su frondosidad labrada de forma detallada y minuciosa que recuerda la talla de los orfebres del incipiente plateresco; y en los demonios de los arbotantes, figuras soberbias y con detalles espeluznantes. O también en las gárgolas de la catedral de Burgos con su gran expresividad y volumen, o en las del claustro de la catedral de León con figuras de enorme plasticidad. Esculturas realizadas por magníficos escultores que evidencian que estamos ante verdaderas obras de arte.

En cuanto al simbolismo de este amplio y extravagante repertorio de criaturas que decoran los canalones de desagüe, muchos autores han especulado acerca del significado de estos seres variopintos y terroríficos, seres que sin duda propician todo tipo de hipótesis. Tras analizar las diversas teorías, prevalece en buena medida la tesis de gárgola como *drôlerie* (Gombrich, Cirlot, Fernández Ruiz)¹²⁸. Como en los márgenes, la gárgola aparece como una *drôlerie*, es decir, como una singularidad o una bufonada que, al igual que adorna los textos adorna los edificios, utilizando imágenes relacionadas con los factores históricos, sociales, morales o psicológicos que formaban parte del imaginario colectivo de la Edad Media: seres heredados de la mitología y la Antigüedad, miedo a la muerte y al demonio, vicios y virtudes, bestiarios, enciclopedias que empezaban a surgir, ámbito de las brujas, interés por la ciencia, etc.

¹²⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): p. 39.

¹²⁷ Ibid., p. 251.

¹²⁸ Referencias sobre la idea de gárgola como *drôlerie* de estos tres autores en: CIRLOT, Victoria (1990): pp. 175-182; FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz (2004): pp. 76 y 79; GOMBRICH, Ernst Hans (1999): p. 276.

No obstante, aunque no encontramos, al menos hasta hoy, una justificación compatible con la idea de atribuir a estas figuras fascinantes y en muchos casos enigmáticas ninguna vinculación o significación esotérica, no cabe duda de que resulta sorprendente el hecho de que algunas gárgolas ubicadas en lugares recónditos, en donde es imposible que puedan ser vistas desde la vía pública, salvo que accedas a los tejados y te internes a veces por zonas incluso peligrosas o de imposible acceso, sean gárgolas de una belleza formal e iconográfica extraordinarias y además con una coherencia u ordenación tipológica y formal acorde con el resto de gárgolas visibles.

Esto hace que nos replanteemos en cierta medida la idea de gárgola únicamente como *drôlerie*, ya que este tipo de adorno implica un acompañamiento, una imagen de algo como representación realizada por un artista para ser vista y por tanto merecedora de su contemplación, y en este caso estas gárgolas están ocultas y fuera de nuestro alcance visual, siendo de alguna manera ignoradas y desconocidas. Cabe por ello la posibilidad de que estas figuras encierren un significado simbólico oculto que otros autores ya han tratado de elucubrar. Este posible simbolismo nos lleva a la idea de gárgola *visible* e *invisible*, una antonimia no atribuible en este caso ya que la gárgola alejada, aunque no es visible, tampoco es invisible ya que es visible simbólicamente. Su visibilidad está latente, es implícita. La gárgola oculta a nuestros ojos está contenida, cobijada y formando parte del significado simbólico de todo el conjunto. Esto lo hemos comprobado en algunas gárgolas de las catedrales castellano-leonesas, donde hemos descubierto figuras que no se ven desde la vía pública y sin embargo mantienen la tipología del resto del costado o fachada, como por ejemplo las gárgolas de la parte oculta del exterior de la cabecera de Ávila, o algún demonio del cimborrio de Burgos.

Aunque no podemos hablar propiamente de un programa iconográfico, se trata de un conjunto reflexionado y ejecutado por los maestros de la piedra, arquitectos y escultores, cuyas canterías estaban estrechamente ligadas, y que buscaron no sólo la armonía arquitectónica sino quizás una significación y una trascendencia más allá de lo puramente estético y formal.

Con respecto a la autoría, la gárgola es un magnífico reflejo de la libertad creativa del escultor y de su ilimitada imaginación. La incontable combinación de formas y seres es una espléndida muestra de creatividad artística. Las representaciones de gárgolas con todo tipo de criaturas y demonios, repletas de detalles fascinantes, escalofriantes y de una imaginación excesiva, sólo pueden reflejar un estado anímico del escultor de absoluto desahogo e incluso atrevimiento.

En la escultura monumental del gótico tardío, época en la que los escultores empezaban a despuntar y a tomar conciencia de su profesión, donde ya vemos representaciones de escultores trabajando con sus utensilios, la profesión de escultor, aunque propia y única, iba siempre unida a una obra arquitectónica, y generalmente estaban sometidos a unos programas iconográficos establecidos. No obstante, en el caso de las gárgolas, bien podríamos afirmar que estamos ante un ejemplo de autodeterminación o autonomía artística por parte de los escultores debido a esa enorme creatividad e imaginación.

El haber tenido acceso a las gárgolas desde cerca y haber podido observar detalles que no se pueden apreciar de lejos, nos permite destacar un aspecto importante y que llama la atención. Se trata del detallismo y la perfección en la talla de los animales (reales y fabulosos), muchas veces con anatomías increíblemente perfectas. Esto queda patente en

algunas gárgolas de las catedrales castellano-leonesas (Salamanca, León, Burgos). Aparentemente este hecho revela que los escultores de gárgolas de estas catedrales debían consultar los bestiarios y la literatura para los seres fabulosos y mitológicos, y tratados de zoología para la anatomía animal –materia que pertenecía a las enciclopedias que ilustraban no solo sobre zoología sino sobre anatomía humana y botánica–. Esto podría estar indicándonos que estos escultores eran conocedores de este tipo de libros y manuales.

La gárgola, dejando aparte su funcionalidad, es pura imagen. Provoca sentimientos y emociones al contemplarla, y es arte, expresión, belleza o fealdad. Las gárgolas están cambiando continuamente, transformándose ante nuestros ojos a través de los siglos. En ellas constatamos que la piedra habla y nos desvela a través de la forma, la textura, el desgaste, el estilo, o la propia figura y sus diversas partes, una época con sus modalidades artísticas, su talante y maneras de pensar y vivir.

Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1998): “Monstruos y mitos: las Gorgonas en el Mediterráneo occidental”, *Revista de Arqueología*, nº 207, pp. 22-31.

ALIGHIERI, Dante (1982): *Comedia. Infierno*. Seix Barral, Barcelona.

ARISTÓTELES (1990): *Historia de los animales*. Ed. J. Vara Donado, Akal, Madrid.

AZCÁRATE, José María (1948): “El tema iconográfico del salvaje”, *Archivo Español de Arte*, vol. XXI, nº 81, pp. 81-99.

BAJTIN, Mijail (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.

BALTRUŠAITIS, Jurgis (1987): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.

BASFORD, Kathleen (2004): *The Green Man*. D.S. Brewer, Nueva York.

Bestiaires du Moyen Âge. Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon (1992). Ed. G. Bianciotto, Éditions Stock, París.

BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Cátedra, Madrid.

BOTO VARELA, Gerardo (2001): *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Abadía de Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de Silos.

BRIDAHAM, Lester Burbank (1969): *Gargoyles, Chimères and the Grotesque in French Gothic Sculpture*. Da Capo Press, Nueva York.

BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): *The Gargoyle Book. 572 examples from Gothic Architecture*. Dover Publications, Nueva York.

CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003): “Notas sobre algunas gárgolas de la Catedral de Plasencia”. En: *XXXII Coloquios Históricos de Extremadura*. <http://www.chdetrujillo.com/notas-sobre-algunas-gargolas-de-la-catedral-de-plasencia/>

CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Akal, Madrid.

CAMILLE, Michael (2008): *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Reaktion Books, Londres.

CAMILLE, Michael (2009): *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*. The University of Chicago Press, Chicago – Londres.

CIRLOT, Victoria (1990): “La estética de lo monstruoso en la Edad Media”, *Revista de Literatura Medieval*, II, pp. 175-182.

CIRLOT, Victoria; GARÍ, Blanca (2008): *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Siruela, Madrid.

DELACAMPAGNE, Ariane y Christian (2005): *Animales extraños y fabulosos. Un bestiario fantástico en el arte*. Casariego, Madrid.

DURAND, Gilbert (1969): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, París.

ELIANO, Claudio (1989): *Historia de los animales*. Ed. J. Vara Donado, Akal, Madrid.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.

DELGADO LINACERO, Cristina (1996): *El toro en el Mediterráneo: análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Simancas ediciones, Valladolid.

DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2015): “El halcón en Al-Andalus”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, pp. 33-53.

DUBY, Georges (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza, Madrid.

El Fisiólogo. Bestiario Medieval (Physiologus latinus. Versio Y) (1971). Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz (2004): *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València, Valencia.

FOCILLON, Henri (1966): *El año mil*. Alianza Editorial, Madrid.

FREEDBERG, David (2010): *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009): “El león”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 33-46.

GOMBRICH, Ernst Hans (1999): *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Debate, Madrid.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval / Ertaroko Artearen Historiari Buruzko Ikertegia, Bilbao.

- GÓMEZ LUCAS, David (2002): “Introducción al dios Bes: de Oriente a Occidente”. En: *Ex oriente lux: las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*. Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 87-122.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): “La iconografía de la serpiente”, *Revista de Arqueología*, nº 255, pp. 44-51.
- GRIVOT, Denis (1960): *Le diable dans la cathédrale*. Éditions Morel, París.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1999): “Hacia una historia de la figuración marginal”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXII, nº 285, pp. 53-66.
- HARDING, Mike (1998): *A Little Book of the Green Man*. Aurium Press, Londres.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal, Madrid.
- KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*. Scholar Press and Ashgate Publishing Company, Hants – Vermont.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacobus (2006): *Malleus Maleficarum = El martillo de los brujos*. Reditar Libros, Barcelona.
- LANGE, Claudio (2009): “La clave anti-islámica. Ideas sobre marginación icónica y semántica”. En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 115-127.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- LECOUTEUX, Claude (2005): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: historia del Doble*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- LINK, Luther (2002): *El Diablo. Una máscara sin rostro*. Síntesis, Madrid.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid.
- MANDEVILLE, Jean (1984): *Libro de las maravillas del mundo*. Ed. G. Santonja, Visor, Madrid.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 43-49.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- Matrimonio y sexualidad: normas, prácticas y transgresiones en la Edad Media y principios de la Época Moderna* (2003), número monográfico de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33/1.
- MONREAL CASAMAYOR, Manuel (2006): “De sermone heráldico II: el águila”, *Emblemata*, nº 12, pp. 289-329.

MORALES BAENA, Ana María (1995): *Las gárgolas del claustro del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Pintura-Restauración, Facultad de Bellas Artes.

NOËL, Jean François (1991): *Diccionario de Mitología Universal*. Ed. Francesc-Lluís Cardona, Edicomunicación, Barcelona, vols. I y II.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013): “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, pp. 41-55.

PARÉ, Ambroise (2000): *Monstruos y prodigios*. Siruela, Madrid.

PASTOUREAU, Michel (1990): “Le bestiaire iconographique du diable: animaux, formes, pelages, couleurs”. En: *Démons et merveilles au Moyen Âge, Actes du IV^e Colloque International du Centre d’Études Médiévales de Nice*. Université de Nice-Sophia Antipolis, Niza.

PINEDO, Ramiro de (1930): *El simbolismo en la escultura medieval española*. Espasa-Calpe, Madrid.

PORFIRIO (1992), *Vida de Plotino*; PLOTINO (1992), *Enéadas I-II*. Ed. Jesús Igal, Editorial Gredos, Madrid.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo I/vol. I, Ediciones del Serbal, Barcelona.

REBOLD BENTON, Janetta (1996): “Gargoyles: Animal Imagery and Artistic Individuality in Medieval Art”. En: *Animals in the Middle Age. A Book of Essays*. Routledge, Nueva York, pp. 147-165.

REBOLD BENTON, Janetta (1997): *Holy Terrors. Gargoyles on medieval buildings*. Abbeville Press, Nueva York.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2000): “Las gárgolas de la Torre de la Iglesia de Colmenar Viejo”, *Cuadernos de Estudios*, año XI, nº 13, pp. 125-135.

SAN AGUSTÍN (1965): *Obras de San Agustín XVII. La Ciudad de Dios*. Ed. José Morán, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, vol. 2, libros XIII-XXII.

SAN ISIDORO (1982): *Etimologías*. Ed. José Oroz Reta, Manuel A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, tomo II, libros XI-XX.

SHERIDAN, Ronald; ROSS, Anne (1975): *Grotesques and Gargoyles. Paganism in the Medieval Church*. David & Charles, Newton Abbot, Londres.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): “El grifo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, pp. 45-65.

SWAIN, Simon (ed.) (2007): *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon’s Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford University Press Inc., Nueva York.

TRUE GASCH, Wendy (2003): *Guide to Gargoyles and Other Grotesques*. Washington National Cathedral, Washington.

VELÁZQUEZ BRIEVA, Francisca (2002): “Consideraciones acerca de la evolución iconográfica del dios Bes”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, nº 12, p. 159.

VERDON, Jean (2008): *El amor en la Edad Media: La carne, el sexo y el sentimiento*. Paidós, Barcelona.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement, Inspecteur-Général des Édifices Diocésains*. Ed. F. de Nobele Libraire, París, tomo VI.

WILLIAMSON, Paul (1997): *Escultura Gótica. 1140-1300*. Cátedra, Madrid.

WIRTH, Jean (2008): *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Librairie Droz, Ginebra.

YÁÑEZ MARTÍN, María Begoña (2014): *La gárgola gótica como objeto de estudio y su proyección sobre la cultura actual. Una experiencia didáctico-visual significativa*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

ACERCA DE LA ILUSTRACIONES DEL ARTÍCULO:

La referencia cronológica proporcionada en los pies de foto es aproximada. Dos son los factores principales que dificultan conocer la datación exacta de las gárgolas. Por una parte, la escasez en general de bibliografía y documentación que las feche. Y por otra, la dificultad para distinguir a veces las gárgolas medievales o renacentistas de las neogóticas. Las gárgolas evolucionan a través del tiempo. A causa de la gran cantidad de deterioros y de la eliminación o desaparición de figuras, las gárgolas han sufrido todo tipo de reconstrucciones y restauraciones en muchos casos anacrónicas y obviando por tanto el propio contexto. Para establecer una cronología aproximada hay que tener en cuenta la datación de la construcción del edificio, concretamente de cada costado; las similitudes formales e iconográficas con el resto de gárgolas del mismo edificio o de la zona; el estado de la piedra, añadidos posteriores y anacronismos; y la talla y tipología propias de la época.



◀ Fig. 1.
Demonio.
Catedral
de
Palencia,
costado
meridional,
siglos XV-
XVII.



▶ Fig. 2.
Bicéfalo.
Catedral
Nueva de
Salamanca,
costado
septentrio-
nal, c.
1520.

[Fotos: Jordi Custodio]



◀ Fig. 3.
Demonio.
Catedral
de León,
claustro,
siglo XVI.



▶ Fig. 4.
Demonio.
Catedral
de Astorga
(León),
costado
oriental, c.
1550-1557.

[Fotos: Jordi Custodio]



Fig. 5. León. Catedral de Burgos, torre meridional, siglo XIV.

[Foto: Jordi Custodio]



◀ Fig. 6. Águila. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1520.

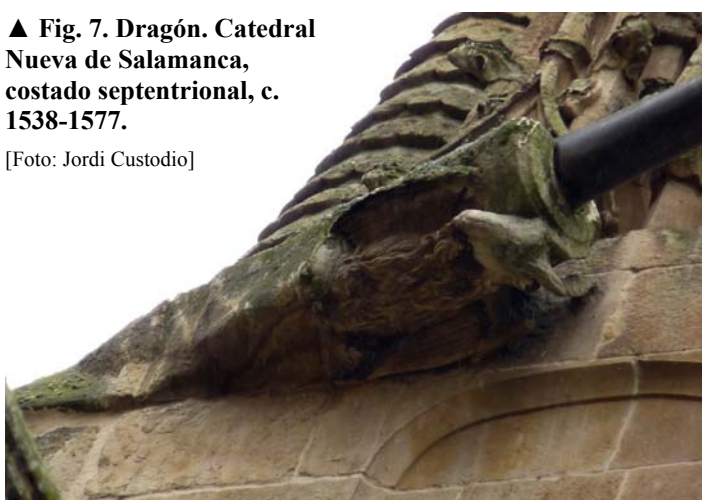
▼ Fig. 8. Perro alado. Convento de las Úrsulas de Salamanca, cabecera, finales del siglo XV.

[Fotos: Jordi Custodio]



▲ Fig. 7. Dragón. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

[Foto: Jordi Custodio]



▲ Fig. 9. Demonio macho cabrío. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

► Fig. 10. Demonio con pechos de mujer. Catedral de Burgos, cimborrio, c. 1560-1576.

[Fotos: Jordi Custodio]





◀ Fig. 11. Demonio gastrocéfalo. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

[Foto: Jordi Custodio]



► Fig. 13. Demonio con estaca. Catedral Nueva de Salamanca, costado meridional, c. 1538-1577.

▼ Fig. 12. Demonio con serpiente enroscada. Catedral de León, claustro, siglo XVI.

[Fotos: Jordi Custodio]



▲ Fig. 15. Antropomorfo-máscara. Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), cabecera, mediados del siglo XVI.

◀ Fig. 14. Monstruo vegetal-máscara. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

[Fotos: Jordi Custodio]



Fig. 16. Antropomorfo. Casa de las Conchas, Salamanca, patio interior, finales del siglo XV – principios del siglo XVI.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 17. Músico. Convento de las Úrsulas, Salamanca, cabecera, finales del siglo XV.

[Foto: Jordi Custodio]



◀ Fig. 18. Hombre tirándose de la boca. Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), cabecera, mediados del siglo XVI.

[Foto: Jordi Custodio]

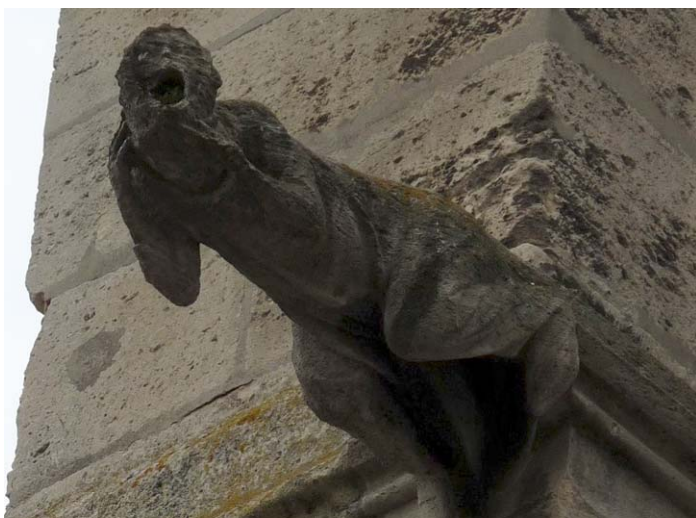


Fig. 20. Hombre gritando. Catedral de Burdeos (Francia), cronología dudosa.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 19. Mujer con mano en la garganta. Catedral de Burgo de Osma (Soria), costado septentrional, siglo XII.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 21. Doccione. Catedral de Milán (Italia), cronología dudosa.

[Foto: Dolores Custodio]



Fig. 22. Doccione. Catedral de Burdeos (Francia), cronología dudosa.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 23. Águila bicéfala. Catedral de Ávila, costado septentrional, mediados del siglo XVI.

[Foto: Jordi Custodio]

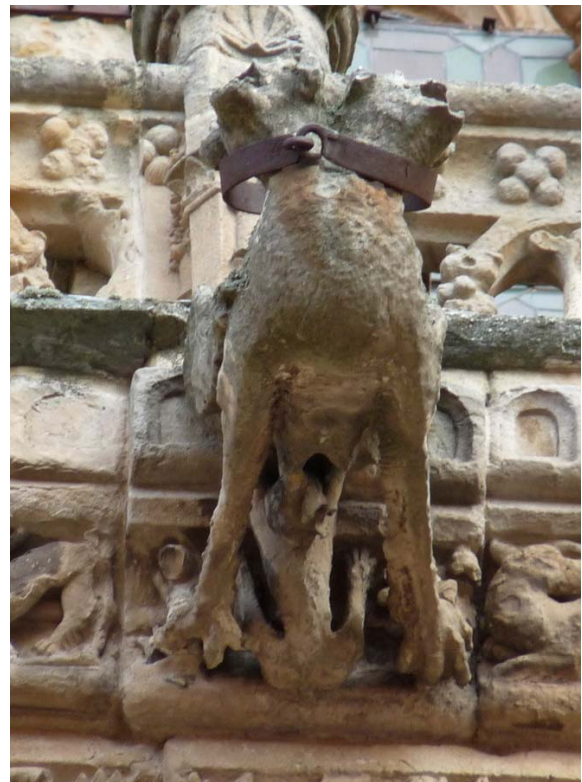


Fig. 24. Demonio bicéfalo con criaturilla mamando. Catedral Nueva de Salamanca, costado occidental, siglos XVI-XVIII.

[Foto: Jordi Custodio]

NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA DEL MARTIRIO DE SAN BERNARDO DE ALZIRA: A PROPÓSITO DE LA TABLA HOMÓNIMA DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA*

Borja FRANCO LLOPIS

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Departamento de Historia del Arte
bfranco@geo.uned.es

Recibido: 5/12/2016

Aceptado: 15/12/2016

Resumen: La intención del presente artículo es, por una parte, analizar la iconografía del santo converso Bernardo de Alzira y Carlet, así como la de sus hermanas mártires a través de la tabla del gótico internacional conservada en el Museo de la Catedral de Valencia obra de Antonio Peris. Y, por otra, la de reflexionar sobre la representación de la alteridad religiosa en este tipo de representación.

Palabras clave: Musulmanes; Bernardo; martirio; Valencia.

Abstract: The present article aims, on the one hand, to analyse the iconography of the convert Saint Bernardo de Alzira y Carlet, as well as that of his martyred sisters, through the study of Antonio Peris's Gothic panel painting preserved in the Cathedral Museum of Valencia; and, on the other hand, to reflect on the representation of religious otherness in this kind of images.

Key words: Muslims; Bernard; Martyrdom; Valencia.

Introducción

Desde los primeros años del siglo XXI, se ha producido un creciente interés en el estudio del uso del arte en la conversión y evangelización de los musulmanes o moriscos en la Península Ibérica durante los últimos años de la Baja Edad Media y los inicios de la Moderna. El conocimiento y análisis de las estrategias utilizadas para tal fin, aspectos tratados por Pereda en el caso granadino¹ y Franco en el valenciano², se ha ido combinando con el sugestivo acercamiento a la imagen del “otro”, asunto que desde el punto de vista literario presentaba una larga tradición historiográfica, pero que en los estudios de historia del arte ha vivido su renacer también en las últimas dos décadas³. Dentro de este marco conceptual inscribimos el presente texto, dedicado a la iconografía de san Bernardo de Alzira, santo de origen musulmán, destacado ejemplo de la conversión

* Este trabajo se ha realizado gracias a la ayuda para la investigación para temas mudéjares y moriscos del Instituto de Estudios Turolenses, así como dentro del marco del Proyecto de Investigación HAR2016-80354-P. “Antes del orientalismo: Las imágenes del musulmán en la Península Ibérica (siglos XV-XVII) y sus conexiones mediterráneas” (Investigador Principal: Borja Franco).

¹ PEREDA, Felipe (2007a); PEREDA, Felipe (2007b).

² FRANCO, Borja (2009); FRANCO, Borja (2008).

³ El numeroso catálogo de publicaciones que tratan este tema es largo para listar a pie de página. Sobre él hemos trabajado en: FRANCO, Borja (2016); FRANCO, Borja (en prensa).

al cristianismo en el mundo medieval. Para tal fin nos centraremos principalmente en una pequeña tabla conservada en el Museo de la Catedral de Valencia (Fig. 1), que formaría parte de un retablo de mayores dimensiones, y cuya representación nos permitirá reflexionar, por un lado, sobre la dificultad de analizar estudios de caso partiendo de clichés establecidos, esto es, del error historiográfico que presenta el estudio del otro a través de una imperiosa necesidad de buscar rasgos físicos en los personajes que los estereotipen y con ello definan; y, por otra, la presumible ausencia de representaciones de este santo durante las campañas de conversión de los moriscos valencianos, cuando podría haber servido de *exemplum* para tal fin, pues hasta la representación que realizó Francisco Ribalta para el retablo de San Jaime de Algemesí (1603) pocas imágenes se conservan o tenemos noticias que fueran producidas con dicha iconografía y con ese uso.

Atribución y breve estado de la cuestión sobre la pieza

Poco se ha avanzado en el conocimiento de este magnífico temple sobre tabla del gótico internacional, obra de Antonio Peris, desde que Hériard Dubreil publicara en 1975 unas breves referencias al mismo en sus estudios sobre el arte de los siglos XIII y XIV en Valencia⁴. Ni tan siquiera su exposición en la muestra de la *Luz de las imágenes* de 1999 pudo aportar nueva luz al respecto⁵. En su texto, el autor anteriormente citado, nos indica que pertenecería a una capilla de la seo valentina dedicada en el siglo XIV a San Bernardo (anteriormente a San Gregorio) y cuyo propietario fue Bernard Copons, patrocinador también de su retablo, del que solo se conserva esta tabla. La fecha de signatura del mismo es el 12 de octubre de 1419. Estos datos permitieron la atribución al pintor obrador de Antonio Peris, desmintiendo la filiación realizada años atrás por Saralegui al Maestro de l'Olleria⁶. En el contrato publicado por Cerveró Gomis⁷, que sirvió para la redacción del artículo de Hériard Dubreil, se especifica que en dicho retablo debía ser pintadas escenas de la vida de san Gregorio y san Bernardo por un precio de 45 florines de Aragón⁸.

El asunto aquí representado, el de san Bernardo y sus hermanas, María y Gracia, ha sido estudiado, principalmente, por la historiografía local de Alzira y Carlet, dos localidades valencianas de las cuales son santos patronos, pues en dicho territorio se produjo el martirio de dichos personajes⁹. Más allá de estas referencias, que citaremos a

⁴ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu (1975): pp. 15-16.

⁵ *La Luz de las Imágenes* (1999): vol. 2, ficha 120, pp. 344-345. Tampoco aporta mucho al respecto la ficha catalográfica redactada por Gómez Frechina en otra publicación similar del mismo año. Vid. GÓMEZ FRECHINA, José (2009): pp. 100-101.

⁶ SARALEGUI, Leandro de (1942).

⁷ CERVERÓ GOMIS, Luis (1963): pp. 144-145. Cerveró indica que el precio es de 45 florines más 25 al acabar la obra, pero la nueva relectura del documento realizada por el grupo formado por Tolosa, Aliaga, Rusconi y Company ha determinado que 45 sería el precio final dividido en dos pagas de 20 más 25. Vid. TOLOSA, Lluïsa y otros (2011): pp. 547-548.

⁸ Sobre esta obra se han publicado referencias breves también en: CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1987): p. 66.

⁹ El investigador que más detalladamente ha trabajado la figura de Bernardo Mártir y sus hermanas es el alzireño Bernat Montagud, tanto en libros dedicados al santo como en otros de carácter divulgativo sobre el patrimonio de la ciudad. Debido a su naturaleza, a pesar de servirnos como base para el presente estudio, carecen de referencias completas a las fuentes textuales, dándose una visión sesgada de la iconografía estudiada.

continuación, y algunos estudios parciales de Carrasgo Urgoiti¹⁰, de los que también hablaremos, poco ha trascendido al ámbito nacional, quedándose en una historia vinculada a unos santos locales, si bien su importancia, relacionada con el asunto de la conversión del Islam al cristianismo, es un claro ejemplo de permeabilidad social¹¹ que no ha sido explotado por los investigadores que se han dedicado a dicho asunto.

Breve biografía del santo

Ahmed ibn Al-Mansur (más conocido como Amete en la mayor parte de las fuentes textuales), nació hacia el año 1135 en Pintarrafes (o Pintarrafecs) una pequeña localidad cerca de Carlet perteneciente a la jurisdicción de Alzira, siendo hijo del emir de la taifa de Carlet, conocido como Al-Mansur o Al-Manzor. Su educación se desarrolló en la corte del rey de la taifa de Balansiya (Valencia). El primer dato conocido de su vida se fecha en 1156 cuando fue enviado por el rey musulmán como embajador a la corte catalano-aragonesa de Barcelona para negociar con Ramón Berenguer IV la liberación de unos prisioneros de guerra, hecho que no consiguió. En su camino de vuelta, perdido por la montaña, un coro angelical lo llevó hasta el monasterio de Santa María de Poblet. Atraído por la monumentalidad de la fábrica, pidió alojamiento y allí comenzó su conversión, que se fraguó primero con la despedida de su criado y, después, con la participación activa en las actividades del cenobio. En dicho lugar fue bautizado como Bernardo y pronto ordenado monje de la congregación, decidiendo dedicarse a predicar la palabra de Dios y convertir a otros musulmanes. Para tal fin visitó a una tía suya en Lérida, su primera “conquista” como monje, ya que rechazó la fe musulmana para abrazar el cristianismo. Tras ello, en 1181 volvería a su ciudad para intentar convertir a su familia. El hecho de que volviera como cristiano no sentó nada bien a sus congéneres, y tan solo consiguió dicho fin con sus dos hermanas, Zaida y Zoraida, que fueron bautizadas como María y Gracia. Su hermano, heredero del trono, al saber que también Zaida y Zoraida habían sucumbido a las prédicas de Bernardo mandó capturarlos, por traicionar a su familia y a su fe. Intuyendo que algo así sucedería, estos se habían dado previamente a la fuga para, una vez tomada distancia de sus congéneres, continuar su labor evangelizadora. Es aquí, en esta huida, donde comienza la escena de martirio que se representa en la tabla que nos ocupa, que describiremos a continuación con mayor detalle.

Los tres futuros santos fueron descubiertos llegando a Alzira por un barquero que buscaba la recompensa ofrecida por el príncipe de Carlet. Avisando a Almanzor, este llegó y arrojó a Bernardo una lanza que por obra divina no le alcanzó, sino que impactó con una piedra, cuya marca ha sido venerada desde entonces. Almanzor, sorprendido por este hecho, intentó de nuevo convencerlo y ofrecerle clemencia si volvía a la fe islámica, promesa que fue rechazada. Ante tal negativa, mandó el príncipe musulmán que lo maniatasen fuertemente y que los guiasen al paradero donde permanecían Gracia y María. Durante este trayecto, que los cronistas y hagiógrafos comparan con el calvario de Cristo, el santo fue escupido, insultado y flagelado con varas y ramas de zarzales, improperios que aceptaba pensando en la Pasión del Salvador. Sus hermanas, al verlo en tal estado, lo estrecharon entre sus brazos, y criticaron el trato vejatorio de su hermano. Fue entonces cuando los verdugos tras una señal de Almanzor ataron los brazos de Bernardo a un árbol, hecho que alegró al santo al tener forma de cruz, dando gracias al Señor. No fue su

¹⁰ CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996).

¹¹ Este término es acuñado, vinculado con los personajes citados, por RUCQUOI, Adeline (2013): p. 150.

hermano el que le dio la estocada con un clavo en la frente maniatado, sino el propio barquero, con los útiles que guardaba para reparar sus naves. Fueron necesarios diversos golpes para que finalmente falleciera el santo tras clamar en voz alta su adhesión a la fe cristiana y alentar a sus hermanas a no reconvertirse. Muerto Bernardo, creyó Almanzor que ya le sería fácil reducir a sus hermanas a sus deseos y comenzó para eso una larga serie de ofrecimientos. Todo fue inútil. Entonces Almanzor mandó acuchillar a las mártires, quienes, como su hermano, dieron gracias a Dios por la virtud de morir como cristianas. Sus cuerpos fueron enterrados por los mozárabes en los arrabales de Alzira. Años más tarde, las huestes de Jaime I, al encontrarlos, tras la conquista de esta ciudad (1242), mandó construir en su memoria una ermita en el lugar de martirio de los tres hermanos, si bien más tarde sus reliquias fueron escondidas por miedo a que fueran profanadas por los musulmanes. No fue hasta 1599 cuando estas se recuperaron, y en 1603, gracias a las gestiones de Felipe III fueron trasladadas a Poblet, si bien debido al malestar que suscitó este hecho se decidieron repartir entre Carlet (ciudad natal de los santos), el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia –bajo el patrocinio del Arzobispo San Juan de Ribera, uno de los máximos coleccionistas de este tipo de elementos sacros–, y Alzira, donde fueron profanadas en la Guerra Civil. Todo este proceso fue narrado por Jaime Bleda, uno de los más conocidos apologistas de la expulsión morisca en su *Corónica de los moros* (1618) como ejemplo de cómo debió de ser la conversión de los musulmanes pero que según él, por desgracia, no sucedió así por la intransigencia política y religiosa de este pueblo.

Fuentes para el estudio iconográfico de la obra

Poseemos pocas referencias coetáneas al hecho referidas al martirio de estos santos en o, incluso, del momento en el que se pintó la tabla que nos ocupa. Algunos autores como Ángel Fabra¹² han realizado la tarea de enumerarlas dependiendo de su idioma o tipología. Esta tría previa nos es útil a la hora de buscar las distintas narraciones que en dichos textos se dan, así como las mínimas diferencias en los detalles en la exposición de los hechos. A continuación detallaremos brevemente aquellas fuentes que mayor información nos han aportado en el estudio de la tabla y la iconografía que se representa.

Una primera tipología de fuente, si bien bastante parca en descripciones, estaría compuesta por un conjunto de diversos martirologios latinos, principalmente vinculados con el ámbito monástico y, aún más, con el Císter. En ellos se exponen de modo sintético la vida y milagros de estos personajes¹³. Tal vez el más significativo sea el *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito cistercio* de Ángel Manrique (1613). Es en el segundo volumen (pp. 184-185) dedicado a los santos del siglo XII, donde se habla del martirio de Bernardo y sus hermanas, magnificando su carácter pasional¹⁴. Tal vez lo

¹² Una selección de las mismas, sin estudio crítico de sus aportaciones e incluso algunas imprecisiones respecto al material con el que trabaja, podemos encontrarlo en: FABRA PÉREZ, Ángel (1994): pp. 19-21.

¹³ Si bien de modo sintético, como se indicó, estos textos fueron mucho más explícitos que otros compendios hagiográficos como los de Jacobo Lobecio, Alonso de Villegas o Juan Marieta, quienes nos legaron alusiones realmente marginales al martirio de Bernardo, de ahí que no incluyamos un estudio más detallado de los mismos en el artículo.

¹⁴ Otro ejemplo similar, vinculado con la historiografía de esta orden serían los comentarios que del martirio de Bernardo realiza Chrysostomo Henriquez en su obra *Corona Sacra de la Religión cisterciense* (1624): capítulo 7.

más curioso de este primer texto es que se trata de los pocos en los cuales se atribuye directamente a Almanzor el asesinato de Bernardo, y no al barquero bajo las órdenes del mismo, tal vez para aumentar el dramatismo de la escena. En una misma línea, aunque sin esta diferencia argumental, encontramos las narraciones de Arnolfo de Uvion, Hugo Menardus, Crisóstomo Enríquez o Felipe Ferrario, todos ellos autores de catálogos martiriales con breves descripciones hagiográficas¹⁵.

Por otra parte debemos distinguir los textos o crónicas históricas que insertan la vida de san Bernardo en la época de la conquista cristiana peninsular, como ejemplo de conversión, si bien la mayor parte de ellas son del siglo XVI y se ven influidas por el debate religioso de la conversión morisca. El ilustre Pedro Antonio Beuter, primer cronista del Reino de Valencia, incluyó alusiones a los mártires en su *Primera part de la Història de València...* (Valencia, 1538), en su capítulo 19 del libro primero¹⁶. Esta historia se enmarca en la glorificación de Jaime I y en la necesidad de mostrar las buenas obras del santo, incluso en la redención de cautivos. En este caso no solo inculpa a Almanzor de su asesinato sino a la población musulmana del lugar, al afirmar que “los agarenos de Carlet estuvieron tan alterados de ver que Bernardo se havia llevado sus hermanas acordaron de perseguirle y de hecho le buscaron hasta que le hallaron [...] Entonces los infieles bestiales y furiosos hincaron un grueso clavo en la cabeza de Bernardo y degollaron a las dos hermanas”¹⁷. Además, como señalara Carrasco Urgoiti¹⁸, sirvió como modelo para el dominico Antonio Vicente Doménec y *Historia general de los santos... del Principado de Cataluña*, donde cita expresamente al historiador valenciano¹⁹.

Beuter marcó el patrón con el que otros cronistas de la Corona de Aragón como Martín Viciano o Gaspar Escolano²⁰, con una ideología similar de glorificación pseudohistórica, criticaron la ferocidad islámica y la magnanimidad del Conquistador. De hecho, parte de estas ideas son recogidas y magnificadas por Jaime Bleda, como se citó anteriormente, en su alegato contra la terquedad morisca a su conversión, utilizando el relato bernardino como ejemplo de las malas artes islámicas contra los cristianos, incluso con aquellos conversos²¹.

Por otro lado encontramos las monografías sobre la vida del santo, que son, en su mayor parte, fruto del interés postridentino de codificar las historias de los mártires del catolicismo. Una de las más conocidas fue la obra de Honorato Gilvau y Castro, quien se centra, principalmente, en los elementos anti-islámicos de la historia, describiendo a la familia de Bernardo como “infieles paganos [...] ministros de Sathanas”²², no aportando

¹⁵ Dentro de esta línea podríamos haber incluido el martirologio de Juan Tamayo Salazar, que entre 1651 y 1659 publicara en 6 volúmenes en Lyon, si bien se ha demostrado cómo gran parte de sus narraciones son inventadas o modificadas, siguiendo la estela de otros autores como Jerónimo Román de la Higuera, de ahí que por su discutida veracidad no lo destacáramos en el elenco citado.

¹⁶ La primera narración la amplía ligeramente en la versión castellana de la misma obra titulada *Primera parte de la Crónica general de toda España* (Valencia, 1546).

¹⁷ BEUTER, Pedro Antonio (1538): pp. 45-46.

¹⁸ CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996): p. 208.

¹⁹ DOMÉNEC, Antonio Vicente (1630): libro 2, pp. 251 y ss.

²⁰ ESCOLANO, Gaspar (1610): libros 24 y 25.

²¹ BLEDA, Jaime (1618): libro 7, capítulo 33.

²² GILBAU Y CASTRO, Honorato (1600): pp. 47-48.

ninguna diferencia considerable en cuanto a la descripción del martirio. Por otro lado, una de las más significativas dentro de este género sería la que escribió en 1636 Alfonso del Castillo Solórzano titulada *Patrón de Alzira. El Glorioso Martir San Bernardo de la Orden del Cister*. Su descripción de la vida de los mártires es tan específica que incluso determina cuál fue el árbol al que fue atado Bernardo, indicando que se trataba de un aliso²³. Por otro lado, este texto es sumamente curioso pues actualiza al siglo XVII la historia de Bernardo no porque la traslada cronológicamente sino porque se refiere a diversos aspectos de su vida con terminología moderna. Así pues indica que el santo vestía “a la morisca”²⁴, término habitual en la literatura de los siglos XVI y XVII para referirse a los atuendos islámicos del momento²⁵, o, por otro lado cuando justifica la necesidad de la conversión, utiliza símiles entre religiones parecidos a los que utilizaban los Antialcoranes un siglo antes, demostrando por qué Mahoma no puede ofrecer las mismas posibilidades y bonanzas que Cristo, insistiendo en el cristianismo como verdadera fe y criticando la “secta islámica”²⁶. Otro hecho curioso de esta fuente es que mezcla, como sucede, por ejemplo, en las narraciones de entradas triunfales del momento, la narración meramente hagiográfica con aspectos mitológicos clásicos, hablando de diversas divinidades paganas relacionadas con la sabiduría o los fenómenos naturales, convirtiéndose pues, más que en una fuente para analizar la iconografía medieval de la obra, en una actualización de la historia dedicada para un público acostumbrado a este tipo de digresiones.

Por otra, debemos citar las obras dramáticas que surgieron narrando este hecho milagroso. En este caso destaca el texto *Buen moro, buen cristiano: gran comedia, en tres jornadas* (1648) obra de Felipe Godínez (1585-1659)²⁷. Concebido para ser representado en las fiestas de la Asunción de la Virgen y conmemorar la santidad de personajes ilustres vinculados a la historia del Monasterio de Poblet, en él no solo se traza la vida de los mártires de Alzira, sino que, además, toda su biografía se enlaza la devoción mariana siguiendo la estructura medieval hagiográfica vinculada con los ciclos de milagros martiriales, sintetizando algunas leyendas surgidas en torno a la historia de un noble moro que se hizo cristiano. De todos modos esta obra no puede considerarse una fuente objetiva para trabajar la iconografía del santo, pues en ella Bernardo muere en Poblet y no en las cercanías de Alzira como se ha comentado. A pesar de ello sí que tuvo trascendencia al influir en otras piezas teatrales, como en la conocida *Los tres hermanos del cielo y*

²³ El aliso es un árbol de la familia de las betuláceas, de unos diez metros de altura, copa redonda, hojas alternas, trasovadas y algo viscosas, flores blancas en corimbos y frutos comprimidos, pequeños y rojizos. Se trata de una especie arbórea frecuente en esta región. El aliso se conocía en la España islámica con el nombre de zān. Vid. CARABAZA CARABAZA, Julia María (2004): pp. 81-82.

²⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 120.

²⁵ BERNIS, Carmen (2001).

²⁶ Vid., por ejemplo, el discurso que realiza a su tía en Lleida para convertirla. CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 125.

²⁷ BNE. Mss/16437. GODÍNEZ, Felipe (1648). Para un estudio detallado vid. CARRASCO URGOITI, María Soledad (1981). Esta autora defiende que la presente obra se escribió en un momento en el que ya no había en la Península prácticamente criptomusulmanes a quien convertir, pero la población se enfrentaba con las consecuencias de su expulsión, y se hallaba dividida respecto a la licitud religiosa y moral de la medida que tomó Felipe III. De ahí que en el título se recurra a darle la vuelta a una expresión muy utilizada en dicho momento, principalmente por los apologistas del destierro, como Damián Fonseca cuando ponen en boca de los nuevos convertidos la sentencia “Nunca de buen moro buen cristiano”, junto con la de “Mi padre moro, yo moro”, dándose pues, una imagen un tanto idealizada y positiva del fenómeno converso.

Mártires de Carlete, adaptación de la misma realizada por el zaragozano actor y autor Francisco de la Calle en 1660, que sería representada en Valencia por dichas fechas²⁸.

Para finalizar también es necesario citar la existencia de diversas piezas litúrgicas de carácter devocional. Montagud recoge en sus publicaciones algunos Gozos vinculados con el martirio del santo, aunque no precisa su cronología²⁹. Compara los que derivan de Carlet y aquellos alzireños, encontrándonos pequeñas variaciones. Tal vez una de las más significativas es que los segundo de ellos rezan: “Y en tu frente tersa y clara/Con un clavo han taladrado”, incidiendo en la coloración del rostro de Bernardo, característica que la pieza que nos ocupa también presenta, como si el hecho de ser cristiano hubiera servido para cambiar el color de su piel frente a los infieles musulmanes.

Una vez esbozadas las principales fuentes que han descrito la vida de los mártires nos centraremos en el estudio de la tabla del museo de la seo valentina.

Análisis de la tabla de la catedral de Valencia y problemas de método sobre la alteridad visual

Si relacionamos los textos citados con anterioridad con aquello que aparece en la obra que nos ocupa encontramos algunas diferencias significativas. Por economía narrativa el artista ha aunado en una sola escena dos partes de la narración, creando cierta simetría entre ellas. El martirio de los tres personajes no se realizó de modo simultáneo, sino primero el de Bernardo y luego el de las hermanas. Todo ello podría venir dado por su situación en el retablo, que debería incluir otras escenas de la vida de los diversos santos representados. Teniendo en cuenta el diseño de la mazonería esta pieza debería ubicarse en la parte superior de la calle, y por tanto no debería de ser la escena final con la vida de san Bernardo y sus hermanas, sino que incluso se podría hacer mención a la recuperación de sus cuerpos por parte de Jaime I, hecho crucial en su hagiografía.

Por otro lado el artista ha obviado el atar al primero de ellos a un árbol, elemento característico de su iconografía, detallado por todas las fuentes conservadas. Ha preferido situarlo en el suelo para crear el paralelismo con el asesinato de sus hermanas, siendo el clavo el único elemento que nos remite directamente al martirio del santo así como el hábito blanco que porta. Así pues, Bernardo no muere con los brazos en cruz, sino en actitud orante, al igual que una de sus hermanas que mantiene las palmas de las manos unidas. Por otro lado, las figuras de María y Gracia, junto al verdugo que limpia la espalda recurren a los convencionalismos en las escenas de martirio femenino de la época, con sus vestidos ricos y cabellos largos.

Asimismo, un hecho que llama la atención es el color de la piel de los personajes representados. Salvo el soldado que se encuentra de pie sobre Bernardo, con una tez algo negruzca (tal vez por el estado de conservación que hace resurgir el bol rojo de la capa de preparación), el resto son blancos, no solo los santos, a quienes los textos litúrgicos describen de este modo como sinónimo de pureza, a pesar de ser conversos del Islam, sino el resto de personajes, no cayendo en los convencionalismos de monstrualización o deformidad anatómica atribuidos, en muchas obras medievales, a los musulmanes³⁰.

²⁸ <http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4734&-mode=indice&-fromLetter=12> (consulta 15/11/2016).

²⁹ MONTAGUD, Bernardo (1995): p. 35.

³⁰ MONTEIRA ARIAS, Inés (2012); SABBATINI, Ilaria (2010); STRICKLAND, Debra Higgs (2003).

Los dos personajes situados al centro que contemplan la acción sin actuar podrían relacionarse con los dos sirvientes o criados de Almanzor que, según el texto de Alonso de Castillo, conducen a Bernardo a su martirio³¹. Ambos portan una adarga. Este armamento defensivo se trata de un escudo de cuero –generalmente de piel de vaca o de antílope– que solía cubrir el cuerpo, caracterizado por su peculiar forma bivalva. Sabemos que en la Edad Media había sido usado especialmente por los musulmanes, principalmente durante el siglo XIII, cuando se introdujo en la Península Ibérica procedente de las tropas musulmanas del norte de África³². Las adargas usadas por los andalusíes, como se ha indicado con anterioridad, tenían forma de corazón o de dos óvalos superpuestos (Fig. 2). Esta arma estaba concebida más bien para desviar un golpe que para pararlo, pues siendo de material ligero, era un escudo grande, especialmente adecuado para luchar con la lanza. Tal y como estudiara Bernis, en 1611 Covarrubias la definió como “un género de escudo hecho de ante del que usan en España los ginetes de las costas que pelean con lanza y adarga”³³.

Cada una de las adargas de los personajes citados presenta una decoración distinta. El que se encuentra a la izquierda, que además viste un tocado a la moda musulmana, viene decorado con la *khamisa* o mano de Fátima, uno de los iconos más importantes para el Islam, particularmente para los chiíes, siendo un símbolo de providencia divina, generosidad, hospitalidad y fuerza/poder, de ahí que sirviera para decorar un armamento defensivo³⁴. Así pues, debido a su vestimenta, así como a la iconografía de su escudo, no dudamos en que sea un musulmán de la corte del hermano de Bernardo que acudió a martirizarlo, si bien en la iconografía hispánica las adargas de la Edad Media y Moderna suelen estar decoradas con motivos vegetales o grutescos, elementos heráldicos, y, ya más tarde, en algunos casos con el símbolo de la media luna. Tal vez pueda deberse a una elección personal del artista o comitente que no perturbaría, en absoluto, la citada identificación. Curiosamente, algunos autores que se acercaron al estudio de la tabla, casi siempre desde el punto de vista no artístico, sino hagiográfico, pensaron que esta mano estaba vinculada con el escudo de armas de los Almanzor y no con la *khamisa*, hecho erróneo desde el punto de vista histórico³⁵.

Por el contrario, el otro personaje que le acompaña nos plantea mayores problemas. Este no parece portar un tocado a la moda musulmana (o al menos no se conserva, pues aparecen lagunas en la película pictórica), y en su escudo se puede ver la estrella de seis puntas. Por un lado podríamos opinar que se trata de un elemento muy común en la decoración ornamental de las artes suntuarias nazaríes hispánicas basado en un motivo estrellado generado por dos cuadrados girados 45 grados y que, por ello, no tendría ningún simbolismo sino que ejemplificaría esos motivos geométricos que indicamos que solían decorar las adargas, interpretación totalmente plausible. Pero, a su

³¹ CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 178.

³² SOLER DEL CAMPO, Álvaro (2000): p. 228.

³³ BERNIS, Carmen (2001): pp. 327-328.

³⁴ No nos extenderemos en los valores de dicho símbolo en la iconografía medieval, para ello remitimos a los siguientes estudios: GUÉNON, René (1932); HERBER, J. (1927); PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985); SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013).

³⁵ MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1954): p. 119. Este autor fue un escritor y canónigo de Carlet, archivero de la parroquia de San Esteban de Valencia. También él escribió en 1959 una biografía de estos santos repitiendo dichos errores.

vez, también podríamos relacionar dicho elemento con el conocido sello de Salomón o estrella de David, aspecto que nos puede hacer repensar la identificación de dicho personaje. El hecho de que este no aparezca caracterizado como el resto, si bien su tez es blanca, nos puede plantear la posibilidad de que se trate de un judío, pues esta estrella, para gran parte de la tradición historiográfica, podría entenderse como uno de los emblemas de su religión. De este modo, se representarían los dos máximos enemigos del cristianismo juntos, martirizando a santos ejemplares. Esta interpretación que podría encajar con el sentir medieval, tal y como representó el artista Joan Reixach en esta misma zona geográfica en las diversas escenas de la Pasión, donde judíos y moros castigan a Cristo, debe de ser tomada con cautela por distintas razones³⁶.

Según Joan Molina³⁷ y Giuseppe Capriotti³⁸, dos importantes especialistas sobre la imagen del judío en el arte medieval europeo, este tipo de símbolos no debe de ser definitorio para clasificarlos, es necesario atender a la recontextualización de las imágenes en función de sus usos, localización y público, pues el estudio de la representación del hebreo casi siempre acababa siendo un fin en sí mismo, obviando el interés por determinar el objetivo que condicionó la concepción de las obras o el propio estatus y espectadores de las mismas. Para el investigador italiano, “individualizar en clave de lectura única la imagen del judío que dé sentido a todos los temas antisemíticos del territorio seleccionado es todavía una operación no solo difícil, sino también epistemológicamente poco correcta, porque se tendería a reducir la complejidad histórica de fenómenos presumiblemente muy peculiares dentro de teorías sistemáticas pre-construidas, como aquella del chivo expiatorio”³⁹.

En este caso no poseemos más referentes que su situación en una capilla lateral de la Catedral, y aunque es habitual este tipo de prácticas condenatorias ante las religiones opuestas al cristianismo, situando ambos enemigos en una misma tabla, no existe ninguna fuente –o al menos no ha aparecido a día de hoy– referida a esta obra que nos indique que ciertamente se representan ambos credos en la historia de Bernardo. Por si fuera poco, la estrella de David o sello de Salomón es un símbolo complejo en sí mismo y no perteneciente únicamente al judaísmo. Así lo indica claramente Scholem en su libro dedicado al mismo⁴⁰. Según este autor, las fuentes de la estrella no podemos encontrarlas ni en el judaísmo bíblico ni rabínico, ni tampoco en aquellos escritos dedicados a la vida religiosa, sino más bien en textos ligados a la magia y la cabalística. Es decir, aunque en muchos ejemplos de la cultura visual medieval y moderna se relacione el hexagrama con los judíos, no fue siempre algo connatural a ellos como representación de su religión en conjunto, sino con un aspecto en concreto de sus tradiciones más ocultas; no en vano

³⁶ Son muchas las publicaciones que trabajan esta relación conflictiva entre religiones en la zona valenciana y peninsular. Para un estudio más detallado recomendamos la lectura de: VIDAL BELTRÁN, Eliseo (1974); MANN, Vivian; GLICK, Thomas; DODDS, Jerrylinn (1992); NARBONA, Rafael (2012); NIRENBERG, David (2014). De modo más concreto y relacionado con el uso del arte y su percepción en el diálogo interreligioso valenciano vid. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2012).

³⁷ MOLINA FIGUERAS, Joan (2008); MOLINA FIGUERAS, Joan (2002).

³⁸ CAPRIOTTI, Giuseppe (2014).

³⁹ “Individuare una chiave di lettura unica che dia senso a tutti i temi antiebraici diffusi sul territorio selezionato è tuttavia un’operazione non solo difficile, ma anche epistemologicamente poco corretta, perché tenderebbe a ridurre la complessità storica di fenomeni talvolta molto peculiari entro teorie sistematiche precostituite, come ad esempio quella del capro espiatorio” (ibid., p. 9).

⁴⁰ SCHOLEM, Gershom (2008).

recordemos que en territorios como Italia se prefirió utilizar el escorpión en el pecho para identificarlos y no la estrella de David. Además, por otro lado, los árabes, que en general también mostraron un interés extraordinario en todas las ciencias ocultas, sí que emplearon a menudo el sello de Salomón y el escudo de David sin hacer distinción de los dos emblemas, cuyo uso se remonta a la magia judía preislámica. Además de esta vinculación con la magia, el hexagrama se utilizó desde muy temprano con fines decorativos, de conformidad con su tradición ornamental⁴¹. Así pues, por todo lo expuesto, creemos que la intuición de considerar que se representan los enemigos de la cristiandad a partir de un solo símbolo y sin más atributos que este para hacerlo no es razón suficiente, deberíamos esperar a tener más pruebas al respecto relacionadas con este retablo para poder hacerlo, ya que tampoco las fuentes de la historia de Bernardo nos incitan a pensar en ello.

Tal vez esta hipótesis de identificación se podría sustentar si se trabaja de modo paralelo con el verdugo que va a introducir el clavo en la testa de Bernardo, que lleva un tocado diverso al resto y bastante similar (que no exactamente idéntico) al que el IV Concilio de Letrán (1215) obligara a portar a los judíos, si bien también podría relacionarse con ciertas prendas de origen borgoñón que fueron utilizadas por nobles del momento. Dicho personaje, además, presenta una posición bastante similar a las escenas de recrucificaciones de Cristo que, desde hacía algunos años, se habían popularizado en diversos ámbitos peninsulares⁴², como sucede, por ejemplo, en el retablo de Felanitx de Guillem Sagrera, si bien este está datado en el siglo XIV, aunque recogiendo una tradición anterior. Además, curiosamente, es el individuo que porta unas vestiduras más ricas de todo el conjunto el que podríamos relacionar más con la figura de un príncipe –como fue Almanzor– o con un prestamista –oficio con el que eran identificados los hebreos– que con los atuendos de un barquero, hecho bastante significativo. Por último, el soldado que porta la adarga con la estrella de David es el que mira fijamente hacia el martirio de Bernardo, mientras que el otro lo hace al lado contrario. Tal vez podría ser un simple recurso compositivo y estamos cayendo en la sobreinterpretación al cuestionarnos esta idea, pero, como se ha señalado, la posibilidad de que en esta tabla se representen, de modo conjunto, los enemigos de la fe cristiana pasa por entender este eje soldado-verdugo y la estrella de David de la adarga (si entendemos que realmente se trata de este símbolo y no simplemente de un elemento decorativo geométrico). Tal interpretación, a falta de algún documento más que a día de hoy no se conserva, debe de ser tomada con cautela y aquí no podemos más que sugerirla y reflexionar sobre ella, esto es, plantearla, pero no declarar abiertamente que de lo que aquí hablamos sea de judíos y musulmanes, sino de una escena martirial donde algunos personajes plantean una ambigüedad complicada de descifrar con las fuentes que ahora disponemos.

Tampoco ayuda a nuestro cometido el comparar esta tabla con otras del mismo territorio o incluso de la Península Ibérica donde sabemos que aparecen judíos de modo fehaciente⁴³. Por citar algunas piezas consultadas, poco tiene que ver el modo de

⁴¹ Ibid., pp. 81 y 101.

⁴² ESPÍ FORCÉN, Carlos (2009); MOLINA FIGUERAS, Joan (2008).

⁴³ Sobre la imagen del judío en el arte español un libro de referencia sería el de RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008). Este trabajo generalista debe ser completado por otros como el de MANN, Vivian (coord.) (2010). Las últimas aportaciones a dicho asunto serían las siguientes: SERRA DESFILIS, Amadeo (2016); PORTMANN, Maria (2016). Tenemos constancia que se está realizando una tesis doctoral sobre este tema por el investigador Rubén Gregori en la Universitat de València, con quien hemos conversado sobre la tabla que nos ocupa.

representar este personaje con cómo Reixach retrata a los judíos en sus diversas predelas o tablas de la Pasión de Cristo, con cómo lo hiciera Lluís Borrassà en 1415 en el *Retablo de San Francisco* conservado en el Museu Episcopal de Vic, o, por citar un par de ejemplos más, con su visualización en el frontal de Vallbona de les Monges o la predela de Sigüenza conservados ambos en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Esta falta de similitud nos lleva a reafirmar el difícil paralelismo entre la representación “convencional” del judío en la Edad Media hispánica con la que aparece en la tabla de la Catedral de Valencia.

Por tanto, la lectura iconográfica de la tabla valenciana, dentro de un altar dedicado a san Gregorio y a Bernardo Mártir, debemos relacionarla con una exaltación del martirio y pasión del príncipe musulmán converso y de la virginidad de sus hermanas, todo ello dentro de un posible discurso de defensa del cristianismo frente a las otras religiones del libro que cohabitaban en la capital del Turia.

Proyección iconográfica vs tradición textual

Escasas piezas conservamos con la iconografía de san Bernardo de Alzira en periodo medieval y moderno. Bernat Montagud⁴⁴ cita una escultura del santo en el Monasterio de la Valldigna del siglo XIV que aparece inventariada en el Archivo del Reino de Valencia (ARV. Sala de Governació, nº 3953).

Pocas noticias más tenemos de tablas o esculturas con dicha iconografía. Debemos esperar casi dos siglos para ello. Gracias a Jayme Servera⁴⁵ sabemos que en el 1609, una vez encontrados los restos de los santos, se construyó un relicario en bronce –hoy perdido, pero copiado y reproducido siguiendo su modelo– con la propia forma escultórica de la tríada de los hermanos para conservarlos y evitar que fueran profanados por los infieles, hecho que indica más una visión crítica ante el infiel o morisco más que un uso de la imagen para convertir. Este tipo de relicarios continuará realizándose, en distintos momentos históricos hasta la actualidad, para conmemorar los aniversarios del culto bernardino en las localidades de Alzira y Carlet.

A pesar de esta escasez, Carrasco Urgoiti⁴⁶ insinúa que el culto a Bernardo y sus hermanas se intensificó durante la Edad Moderna, principalmente durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando se cifraban muchas esperanzas en la catequesis de los moriscos, si bien no aporta ningún dato que lo certifique, más que una referencia a los estudios de Boronat y Joan Reglá sobre la existencia de unas amplias morerías en Carlet (290 casas) y Alzira (34 en este caso), así como las pequeñas capillas o eremitorios que a partir de 1558 se crearon en la zona, lugar de devoción que no tenía nada que ver con la conversión entendida como un fin en sí mismo⁴⁷. A todo ello la investigadora anteriormente citada añade que en 1603 el abad de Poblet fue en persona a recoger parte de las reliquias de los santos que se piensa fueron halladas en 1599 por influencia de fray Simón de Rojas, hecho importante en lo que respecta a la difusión de su culto pero no en su uso evangelizador con la minoría morisca, que, además, en la zona catalana era más

⁴⁴ MONTAGUD PIERA, Bernat (1995): p. 57.

⁴⁵ SERVERA, Jayme: 1699.

⁴⁶ CARRASCO URGOITI, Soledad (1996): p. 203.

⁴⁷ La autora llega a utilizar la palabra “fundación”, como si de cenobios se tratara, cuando son más bien pequeños espacios de culto o de peregrinación popular.

bien reducida. Tal vez por ello finaliza su estudio indicando que la tradición hagiográfica de este trío de santos merecería un estudio más profundo.

Como hemos dicho, una de las pocas representaciones del santo realizadas en momentos de evangelización morisca en Valencia fue la que ejecutó Francisco Ribalta en el retablo de San Jaime de Algemesí (1603), que Enric Olivares relaciona con la escena del descubrimiento del cuerpo de Santiago que se había plasmado en otra de los lienzos del conjunto para “acercar el milagro a la realidad cotidiana de los fieles y relacionarlo a su vez con el descubrimiento de las reliquias de san Bernardo de Alzira y sus hermanas, hecho ocurrido cerca de Algemesí pocos años antes de la ejecución del retablo y en el que el patriarca Ribera –cuyo rostro resulta muy similar al del obispo Teodomiro– tomó parte de manera protagonista”⁴⁸. En esta obra, perdida en parte por culpa de la Guerra Civil, no se recurrió a la tradicional iconografía descrita con anterioridad, sino que se lo representó vestido con indumentaria principesca de inspiración oriental complementada con capa y turbante. De modo acertado, Olivares⁴⁹ opina que la inclusión de esta figura en el retablo está vinculada no solo con el hecho citado con anterioridad, sino también con la demostración paradigmática del musulmán verdaderamente convertido al cristianismo y que renunció a los placeres de la vida mundana.

De hecho, sabemos que Ribalta no solo pintó al santo en este retablo, sino que fue el encargado de reproducirlo en otras series, como la de valencianos ilustres del Monasterio Jerónimo de la Murta, en Alzira, así como en pequeños lienzos de localidades colindantes, la mayor parte de ellos a día de hoy perdidos y conocidos por copias del XIX y XX⁵⁰. Estas imágenes debieron de servir para el relieve en mármol que realizara el genovés D. Solario sobre dibujo de P. Pontons a finales del siglo XVII que se conserva en el ático de una de las portadas del altar mayor del presbiterio de la Catedral de Valencia, vinculándose esta imagen con la representación de los principales santos valencianos.

Esta escasez de reproducciones visuales del martirio de Bernardo contrasta con lo que sucede con sus alusiones en las fuentes textuales, principalmente en las crónicas históricas nacidas en los siglos XVI y XVII. La mayor parte de ellas, como se ha indicado, dedican un apartado relativamente amplio a los santos, si bien con una clara intención anti-islámica de crítica por el pasado bárbaro valenciano, siguiendo una estructura similar a cómo la historiografía cordobesa recupera la historia de Aurea, Adolfo y Juan, hijos de padre musulmán y madre cristiana, que fueron martirizados en Córdoba en el siglo IX dentro de la política de cristianización del espacio urbanístico de dicha ciudad⁵¹. Esta patente diferencia en cuanto a número y uso de la imagen y texto es significativa, o bien se han perdido gran cantidad de obras del momento, o el discurso fue más literario que visual, dentro del humanismo cristiano que se puede ver en obras de otros literatos como López Madera, Ambrosio de Morales o Pedro Díaz de Ribas⁵².

Como última razón posible de esta disociación entre el número de representaciones visuales y el uso que de esta iconografía se hace en la literatura escrita debería también

⁴⁸ OLIVARES TORRES, Enric (2010): p. 102. Partes de estas apreciaciones ya habían sido anotadas con anterioridad por otros autores como DARBY, Delphine Fitz (1938): pp. 95-96.

⁴⁹ OLIVARES TORRES, Enric (2010): p. 115.

⁵⁰ MONTAGUD PIERA, Bernat (1983).

⁵¹ MONTEIRA ARIAS, Inés (2014); URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2003).

⁵² Sobre este aspecto vid. URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2016).

considerarse la circunstancia de que algunas obras hayan sido mal interpretadas iconográficamente y, por ello no figuren en el catálogo temático al ser confundidas con asuntos vinculados con la hagiografía de otros santos, aspecto que dificulta nuestro cometido.

De todos modos, a pesar de estas cuestiones que no podemos resolver a día de hoy, el estudio de esta tabla nos ha servido para difundir la iconografía de estos santos locales que sí que tuvieron cierta trascendencia principalmente en el mundo moderno, y cuyo auge se vio aumentado en los siglos XIX y XX debido al fervor local popular con toda una serie de plafones cerámicos y esculturas que no hemos tratado por alejarse del periodo que nos ocupa. También a través de estas líneas se ha reflexionado no solo sobre estos aspectos sino también de la necesidad de individualizar cada caso de estudio a la hora de identificar los personajes que aparecen representados así como su simbología, sin caer en errores relacionados con un discurso apologético del cristianismo frente a otras religiones, proponiendo nuevas reflexiones en torno a los soldados y verdugos que en la tabla valenciana aparecen representados.

Fuentes

BNE. Mss/16437. GODÍNEZ, Felipe (1648): *Buen moro, buen cristiano: gran comedia, en tres jornadas*.

BNE. Mss/15204. CALLE, Francisco de la (1660): *Los tres hermanos del cielo y Mártires de Carlete*.

Bibliografía

BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Ediciones el Viso, Madrid.

BEUTER, Pedro Antonio (1538): *Primera part d'la Historia de Valencia que tracta deles antiquitats de Spanya y fundacio de Valencia, ab totlo discurs fins al teps q lo inclit rey do Jaume Primer la conquista*. [sn], Valencia.

BLEDA, Jaime (1618): *Coronica de los moros de España*. Impresión de Felipe Mey, Valencia.

CAPRIOTTI, Giuseppe (2014): *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Gangemi Editore, Roma.

CARABAZA CARABAZA, Julia María (2004): *Árboles y arbustos en al-Andalus*. Marcial Pons, Madrid.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1987): *Historia de la iglesia en Valencia*. Arzobispado de Valencia, Valencia.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996): *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*. Universidad de Granada, Granada.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1981): "De Buen moro, Buen cristiano: Notas sobre una comedia de Felipe Godínez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 30, nº 2, pp. 546-573.

CASTILLO SOLORZANO, Alonso de (1636): *Patrón de Alzira El Glorioso Martir San Bernardo de la Orden del Cister*. Pedro Verges, Zaragoza.

CERVERÓ GOMIS, Luis (1963): “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 48, pp. 63-156.

DARBY, Delphine Fitz (1938): *Francisco Ribalta and his school*. Harvard Univesity Press, Cambridge.

DOMÉNEC, Antoni Vicenç (1630): *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña compuesta por el R.P.F. Antonio Vicente Domenec ... ; con sus indices conforme a la antigüedad de los obispados ; y añadida en esta vltima impression de algunas addiciones, con la vida del autor, y à la postre de vna tabla...* Gaspar Carrich, Gerona.

ESCOLANO, Gaspar (1610): *Décadas de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia.

ESPÍ FORCÉN, Carlos (2009): *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la Isla de Mallorca*. Objeto Perdido, Mallorca.

FABRA PÉREZ, Ángel (1994): *Bernardo, María y Gracia. Hijos de Carlet. Mártires de Alzira*. Cofradía Santos Patronos, Carlet.

FRANCO LLOPIS, Borja (en prensa): “Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo turolense de San Jorge de Jerónimo Martínez, el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado y las obras de Joan de Joanes”, *Sharq-al Andalus*.

FRANCO LLOPIS, Borja (2016): “Identidades «reales», identidades creadas, identidades superpuestas. Algunas reflexiones artísticas sobre los moriscos, su representación visual y la concepción que los cristianos viejos tuvieron de ella”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 281-300.

FRANCO LLOPIS, Borja (2009): *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)*. Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

FRANCO LLOPIS, Borja (2008): *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Servei de Publicaciones de la Univesitat de València – Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida, Valencia – Lleida.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2012): “La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d’Aragó”, *Afers*, nº 73, pp. 565-595.

GILBAU Y CASTRO, Honorato (1600): *Libro de la Vida, Martyrio, y algunos milagros de S. Bernardo martyr, natural del territorio de la villa de Alzira. Dirigido a los jurados de la villa de Alzira*. Junto al Molino de Rovella, Valencia.

GOIG COMPANY, Jaime (1880): *Historia de los ilustres mártires de Alcira. Bernardo, María y Gracia escrita en conmemoración del Séptimo Centenario del Martirio que sufrieron en 1180*. Imprenta de José Muñoz Ferriz, Alcira.

GÓMEZ FRECHINA, José (2009): “Martirio de san Bernardo, María y Gracia”. En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 100-101.

GUÉNON, René (1932): “La chirolgie dans l’ésotérisme islamique”, *Le Voile d’Isis*, t. XXXVII, n° 149, pp. 289-295.

HENRÍQUEZ, Chrysostomo (1624): *Corona Sacra de la religión cisterciense en que se refieren a las heroicas virtudes... de la orden de N.P.S Bernardo*. Ivan Meerbreck, Bruselas.

HERBER, J. (1927): “La main de Fathma”, *Hespéris*, t. VII, pp. 209-219.

HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu (1975): “Le gothique à Valence I”, *L’oeil*, n° 234-235, pp. 12-19.

La Luz de las Imágenes (1999): catálogo de exposición (Valencia, 1999). Generalitat Valenciana – Arzobispado de Valencia, Valencia.

MANN, Vivian (coord.) (2010): *Uneasy communion. Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*. Giles, Londres.

MANN, Vivian; GLICK, Thomas; DODDS, Jerrylinn (1992): *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. George Braziller, Nueva York.

MANRIQUE, Angelus (1613): *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito cistercio*. G. Boissat, Lyon.

MOLINA FIGUERAS, Joan (2008): “La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España Medieval”. En: *Els jueus a la Girona medieval (XII ciclo de conferències Girona a l’Abast)*. Bell-lloc, Gerona, 2008, p. 33-85.

MOLINA FIGUERAS, Joan (2002): “Las imágenes del judío en la España medieval”. En: *Memoria de Sefarad*, catálogo de la exposición (Toledo, 2002-2003). Sociedad Estatal para la acción cultural exterior, pp. 373-379.

MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1959): *Sang a la Ribera: sants Bernat, Maria i Gràcia*. Editorial Torre, Valencia.

MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1954): *La Vall d’Alcalà y sus egregias figuras Ahmet ben Almançor, Çaida y Çoraida*. Imprenta N. Navarro, Carlet.

MONTAGUD PIERA, Bernat (1995): *Sant Bernat Màrtir. Fuentes literarias e iconogràfiques*. Comissió Falla Plaça Major d’Alzira, Alzira.

MONTAGUD PIERA, Bernat (1983): *Monasterios Valencianos*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2014): “Alegorías del enemigo: la demonización del Islam en el arte de la ‘España’ medieval y sus pervivencias en la Edad Moderna”. En: *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*. CSIC, Madrid, pp. 57-72.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

- NARBONA, Rafael (2012): “El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto a la judería”, *En la España Medieval*, nº 35, pp. 177-210.
- NIRENBERG, David (2014): *Neighboring faiths. Christianity, Islam and Judaism in the Middle Ages and Today*. University of Chicago Press, Chicago.
- OLIVARES TORRES, Enric (2010): “Nuevas lecturas en torno al retablo mayor de San Jaime apóstol de Algemesi”, *Imago*, nº 2, pp. 95-116.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): “Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana”, *Al-Qantara*, t. VI, fasc. 1-2, pp. 397-450.
- PEREDA, Felipe (2007a): *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons, Madrid.
- PEREDA, Felipe (2007b): “Isabel I, señora de los moriscos: figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes”. En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón, pp. 261-282.
- PORTMANN, Maria (2016): “The Conversion of Jews, Muslims and Gentiles depicted on Spanish Altarpieces during the 15th Century”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 321-336.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- RUCQUOI, Adeline (2013): “Hispania, Sefarad, al-Andalus. Unidad y alteridad. Hacia una idea de Hispanidad. Discurso de ingreso de la doctora Adeline Rucquoi”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, 54, pp. 141-166.
- SABBATINI, Ilaria (2010): “*Finis corporis initium animae*. La qualità morale del nemico nella rappresentazione del corpo tra epica crociata e odeporica di pellegrinaggio”, *Micrologus*, 20, pp. 1-18.
- SARALEGUI, Leandro de (1942): “El Maestro del retablo montesano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, t. XV, nº 52, pp. 244-261.
- SCHOLEM, Gershom (2008): *La stella di David. Storia di un simbolo*. Giuntina, Milán.
- SERRA DESFILIS, Amadeo (2016): “Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 301-320.
- SERVERA, Jayme (1699): *Sermón en la fiesta anula que la muy insigne, noble y real Villa de Alzira consagró el día 23 de julio del año 1699, a su poderoso abogado el Ilustre Patrón San Bernardo Mártir*. J. De Bordaxar, Valencia.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): “La mano de Fátima”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, nº 10, pp. 17-25.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro (2000): “Adarga”. En: MORALES, Alfredo J. (com.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*, catálogo de la exposición (Sevilla, 2000). Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 228.

STRICKLAND, Debra Higgs (2003): *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval Art*. Princeton University Press, Princeton – Oxford.

TOLOSA, Lluïsa y otros (2011): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. III, (1401-1425)*. Alfons el Magnànim, Valencia.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2016): “Gregorio López Madera y las falsas antigüedades fenicias de Granada (1601) en el contexto metodológico de los estudios anticuarios de Ambrosio de Morales y Pedro Díaz de Ribas”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 409-424.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2003): “La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad Moderna”. En COLOMA MARTÍN, Isidoro, SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (eds.): *Correspondencia e Integración de las Artes. 14 Congreso Nacional de Historia del Arte*. Universidad de Málaga, Málaga, vol. I, pp. 523-531.

VIDAL BELTRÁN, Eliseo (1974): *Valencia en la época de Juan I*. Universitat de València, Valencia.

Webgrafía

<http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4734&-mode=indice&-fromLetter=12>



Fig 1. Antonio Peris, *Martirio de San Bernardo y sus hermanas*, 1419, temple sobre tabla. Museo de la Catedral de Valencia.

http://www.preguntasantoral.es/wp-content/uploads/2012/06/valencia_patrons.jpg [captura 5/12/2016]



Fig. 2. Adarga nazari, segunda mitad del siglo XV. Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd-und Rüstkammer des KHM, inv. C195.

http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/15jh/02_01_full.jpg
[captura 10/12/2016]

TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA ÚLTIMA CENA Y SIMBOLISMO EUCARÍSTICO EN LAS IMÁGENES DE LA EDAD MEDIA

María RODRÍGUEZ VELASCO

Universidad CEU San Pablo
Departamento de Humanidades
mrodriguez.fhm@ceu.es

Recibido: 30/11/2016

Aceptado: 15/12/2016

Resumen: La Última Cena es uno de los episodios más repetido en las imágenes cristianas desde sus comienzos, ya que expresa la institución de la Eucaristía y es un instante clave en el ciclo de la pasión de Cristo. Desde el siglo IV se han sucedido distintas fórmulas iconográficas para su representación, sintetizadas esencialmente en tres: anuncio de la traición de Judas, consagración del pan y el vino y comunión de los apóstoles. Las variantes en el tratamiento de las figuras y de los motivos iconográficos más significativos encuentran respuesta fundamentalmente en la lectura prefigurativa de los textos patrísticos y en la liturgia del Jueves Santo.

Las fuentes literarias y la liturgia nos introducen a la identificación entre los apóstoles de Pedro, Juan y Judas, aunque cabe la introducción de otros personajes anacrónicos. La composición de la Última Cena queda determinada siempre por la disposición y forma de la mesa, si bien para la lectura iconográfica son los motivos dispuestos sobre ella (pez, cordero, pan y vino) los que enriquecen el significado puramente narrativo del episodio bíblico.

Palabras clave: Última Cena; Eucaristía; Iconografía Cristiana; Traición de Judas; Prefiguraciones.

Abstract: From the beginnings of Christian art, the Last Supper has been one of the most recurrent topics, both as an ultimate representation of the institution of the Eucharist, and as an essential moment of the cycle of the Passion of Christ. Since the fourth century, different iconographic forms have been used to depict the Last Supper. These can be mainly categorized in three: the announcement of the betrayal of Judas, the consecration of the bread and the wine and the communion of the apostles. The variants in the treatment of the figures and the most significant iconographic motifs stem fundamentally from the prefigurative reading of patristic texts and the Holy Thursday liturgy.

Literary sources and liturgy lead us to identify Peter, John and Judas, although other anachronistic characters have been introduced at times. The composition of the Last Supper is always characterized by the layout and the shape of the table. However, in the iconographic reading, the motives that appear on this table (fish, lamb, bread and wine) uplift the purely narrative nature of the biblical episode.

Key words: Last Supper; Eucharistic; Christian Iconography; Betrayal of Judas; Prefigurations.

Atributos y formas de representación

Son numerosos los atributos iconográficos que han enriquecido las imágenes de la Última Cena a lo largo de los siglos, así como las fórmulas escogidas para su representación, por lo que analizaremos estas últimas a la par que las variantes de los símbolos parlantes. Desde sus orígenes en el arte paleocristiano, como se advierte en los cubículos de la Catacumba de San Calixto, la mesa se convierte en motivo determinante

para la distribución de las figuras y la articulación del marco espacial del cenáculo. Inicialmente, en los frescos paleocristianos y las imágenes bizantinas, la forma escogida para su representación es la de sigma o media luna, con las figuras recostadas en una disposición heredada de los *triclinia* romanos. Es en torno a mediados del siglo XI cuando en la tradición occidental se introduce la mesa rectangular, desde entonces dominante, que facilita la ordenación de los personajes en planos sucesivos y se asimila mejor al carácter narrativo de la escena y a su adecuación a los marcos pictóricos y escultóricos, como se aprecia en los frescos de San Baudelio de Berlanga o del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, conjuntos pictóricos datados hacia 1125. No obstante, como muestra de las variantes que podemos encontrar respecto a la forma de la mesa, destaca la excepcionalidad de la miniatura del *Breviario de Oderisio*, abad de Montecassino entre 1087 y 1105, con una sencilla mesa triangular¹.

Sobre la mesa hallamos los alimentos propios de la cena pascual, recreados en las imágenes bizantinas y en sus derivadas románicas siguiendo una perspectiva abatida que facilita su claridad expositiva, dado que la cotidianidad de los motivos se reviste de significados simbólicos que enriquecen la composición más allá de la mera consideración del relato evangélico. En este sentido, en las pinturas paleocristianas, en las imágenes bizantinas y en gran parte de las románicas, se generaliza la presencia del pez, que no obedece a la tradición de la pascua judía descrita en el libro del Éxodo (Ex 12, 1-36) y protagonizada por el cordero. La recreación de los artistas se explica desde la consideración del pez (*ΙΧΘΥΣ*, acróstico de *Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*) como uno de los primeros símbolos para referir a Cristo en las imágenes-signo preconstantinianas.

Dölger, tras su estudio de las exégesis patrísticas que arrancan del siglo II, concluye que los escritos cristianos en torno al año 400 ya estaban además familiarizados con el simbolismo eucarístico del pez², lo que incidiría en la inspiración de las formas artísticas de la Última Cena. En este sentido se pronuncia san Agustín en sus *Confesiones*, al presentar alegóricamente a Cristo como un “Pez extraído del fondo de las aguas” y que sirve “como alimento a la tierra piadosa”³. También entre las fuentes orientales hallamos testimonios al respecto, como el *Diálogo interreligioso con los persas sasánidas*, donde se cita a “un pez de cuya carne se alimenta toda la humanidad”⁴. De forma más explícita, las epístolas de Paulino de Nola, en la primera mitad del siglo V, citaban al pez como tipo de la Eucaristía⁵.

En las representaciones románicas la continuidad del pez, que se aprecia por ejemplo en el folio CCCXXIIIv de la *Biblia de Ávila*, alterna con el cordero preceptivo en la pascua judía y cuya sangre era símbolo de la alianza entre Dios y su pueblo (Ex 12, 13). La introducción del cordero en la Última Cena, más allá del cumplimiento de la tradición, refiere indirectamente el sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía, como sintetiza san Ambrosio al afirmar que “en la inmolación del cordero cabe adivinar la

¹ TOUBERT, Hélène (1971): p. 210.

² DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 203.

³ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, XIII, 23-34, en SAN AGUSTÍN (ed. 2005): p. 489.

⁴ Cfr. DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 202.

⁵ MOREY, Charles (1910): p. 413.

pasión del cuerpo del Señor”⁶. De esta forma, siguiendo las exégesis de los Padres de la Iglesia, el cordero de la pascua judía es figura del cordero inmolado en la Última Cena, por lo que la sangre de Cristo como *agnus Dei* sella la nueva Alianza⁷. Junto a las figuras animales, sobre la mesa tampoco faltan el pan ácimo y el vino, evocadores de las indicaciones del Éxodo sobre la cena pascual y a la vez claros referentes del significado eucarístico de la representación de la Última Cena. Los artistas habitualmente representan los panes completos, a menudo signados con la cruz, pero desde finales del siglo XI, como se aprecia en el fresco de Sant’Angelo in Formis, es también habitual la presencia del pan ya partido para referir gráficamente el rito eucarístico derivado del relato evangélico: “lo partió y lo dio a sus discípulos” (Mt 26, 26).

El resto de los objetos dispuestos sobre la mesa responden al contexto del ágape y suelen ser trabajados de modo anacrónico. Entre estos, sobre todo en las imágenes de la Baja Edad Media, sobresale el cáliz, elevado por Cristo o destacado ante su figura para captar gráficamente la institución de la Eucaristía. Para su representación se toman como modelo piezas de orfebrería de las distintas épocas e incluso se trata de emular el Santo Grial, si bien este nos llevaría a imágenes renacentistas especialmente vinculadas con la escuela de Valencia, como la realizada por Juan de Juanes para la iglesia valenciana de San Esteban⁸. Esta misma inspiración en la orfebrería se aprecia cuando los artistas representan lebrillos, jarras o jofainas con agua bajo la mesa, a fin de recordar que antes de la Cena Cristo había lavado los pies a sus discípulos. Aunque ambas escenas son recreadas de modo independiente en los mosaicos de la tradición bizantina, en las miniaturas románicas, donde habitualmente se suceden en registros superpuestos⁹, o en los capiteles, completando sendas caras de los mismos (claustro de San Juan de la Peña), desde mediados del siglo XII es posible encontrar excepciones que aúnan el Lavatorio y la Última Cena en la misma composición. Este recuerdo del Lavatorio actualiza en las imágenes el comentario de san Agustín al evangelio de san Juan, asociando este instante de purificación con el perdón de los pecados¹⁰. San Ambrosio, en su consideración de esta escena, presenta el lavatorio como signo de humildad: “la humildad consiste en el servicio”¹¹. Esta afirmación, como nos recuerda Schiller, no fue ajena a los teólogos medievales, como se advierte en *De Cena Domini*, escrito donde san Bernardo de Claraval insiste en el parangón entre el Lavatorio y el sacramento de la penitencia¹².

En la representación de la Última Cena son las figuras y sus actitudes las que nos ayudan a concretar las fórmulas iconográficas desarrolladas por los artistas: anuncio de la traición de Judas, institución de la Eucaristía o comunión de los apóstoles. Siendo una escena de cierta complejidad compositiva por el elevado número de sus personajes, las imágenes están determinadas por la presencia de Cristo presidiendo el banquete pascual en distintas posiciones, ya que hasta el siglo XII es frecuente encontrarlo a la izquierda de

⁶ DULAEY, Martine (2003): p. 176.

⁷ TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2012): p. 235.

⁸ ALEJOS MORÁN, Asunción (1977): p. 371.

⁹ Folio CCCXXIIIv de la *Biblia de Ávila* (Madrid, BNE, Ms. Vit. 15-1). RODRÍGUEZ VELASCO, María (2010): p. 544.

¹⁰ JOVER HERNANDO, Mercedes (1987): p. 19.

¹¹ SAN AMBROSIO, *Los Misterios Cristianos* 1, 33, en SAN AMBROSIO (ed. 1977): p. 136.

¹² SCHILLER, Gertrud (1972): p. 43.

la mesa, pues este era el lugar de honor en los banquetes romanos. Así se aprecia en el mosaico de San Apolinar Nuevo o en la miniatura del código Rossano y a la vez en artistas posteriores que acusan la influencia bizantina, como Giotto en su reinterpretación de la Cena para la Capilla Scrovegni. A pesar de esta excepción, es más habitual desde mediados del siglo XII que Cristo centralice las composiciones, determinando la distribución simétrica de los apóstoles. Identificado por el nimbo crucífero, observamos en su figura la repetición de tres gestos que remiten a los tres instantes recogidos por las imágenes de la Última Cena: entregando un bocado a Judas o mojando en el mismo plato que él, signo del anuncio de la traición; bendiciendo o elevando el cáliz, para incidir en la institución de la Eucaristía y distribuyendo la comunión a los apóstoles.

Identificados en ocasiones por las inscripciones, como sucede en San Isidoro de León, entre los apóstoles son particularmente individualizados por fisonomías, gestos y atributos iconográficos Pedro, Juan y Judas. Pedro suele estar a la derecha de Cristo, con la fisonomía anciana que lo caracteriza desde las imágenes paleocristianas¹³. A veces porta un cuchillo, preludio de su acción en el Huerto de los Olivos al cortar la oreja de Malco (Mt 26, 51-53; Mc 14, 47; Lc 22, 50; Jn 18, 10-11). Más próximo a Cristo está san Juan, el más joven de los discípulos, caracterizado por su rostro imberbe y recostado sobre el regazo de Cristo, actitud que Réau considera una pervivencia de los banquetes de la antigüedad¹⁴, pero que ya está presente en el evangelio de san Juan y pudiera popularizarse y consolidarse desde finales del siglo XIII por las palabras de san Buenaventura: “Mas Juan, poniéndose a su lado, nunca se separó de Él, no obstante ser el más joven de los apóstoles, en esta cena se sentó al lado del Señor”¹⁵.

Sin duda el personaje que más particularidades introduce en las imágenes de la Última Cena es Judas, quien habitualmente carece de nimbo y cuyas facciones siguen la estética de la fealdad para representar la idea del mal, aspecto reflejado en el perfil del apóstol recreado por Jaime Huguet. Algunos pintores abundan en la idea de la traición con el uso del color amarillo, que en no pocas ocasiones tiñe los ropajes de Judas, para simbolizar su culpa¹⁶. Más expresivas son miniaturas de ascendencia nórdica, como el código Ludwig VII 1, o el manuscrito 33 de la colección Paul Getty, donde un pequeño diablo entra por la boca de Judas para concretar las palabras del evangelio de San Juan: “Detrás del pan, entró en él Satanás” (Jn 13, 27). Su identificación se verifica cuando porta el saco de las treinta monedas de plata por las que vendió a Cristo, motivo que suele ocultar al resto de comensales, como se observa en el relieve del retablo de la Cartuja de Miraflores. Además, en las representaciones románicas, en la disposición general de las figuras, suele estar apartado del resto, en primer término de la composición y con el gesto de recibir de manos de Cristo un bocado de pan (“...aquel a quien yo dé este trozo de pan”, Jn 13, 26) o bien mojando en el mismo plato de Cristo, gesto acorde con las narraciones de Mateo y de Marcos (“El que ha metido conmigo la mano en la fuente, ese me va a entregar”, Mt 26, 23). Algunas imágenes, para subrayar la traición a Cristo, muestran a Judas tomando un pez, como percibimos en el esmalte de Nicolás de Verdún para el Altar de Klosterneuburg (c. 1181).

¹³ SOTOMAYOR, Manuel (1962): p. 113.

¹⁴ RÉAU, Louis (1996): p. 429.

¹⁵ SAN BUENAVENTURA (ed. 1893): p. 371.

¹⁶ El amarillo es un color ambiguo, puede referir divinidad pero también la envidia y la traición, especialmente cuando deriva del azufre. PORTAL, Frédéric (2005): p. 41.

Plasmar en las imágenes el anuncio de la traición implica mayor teatralidad en el resto de los apóstoles, para enfatizar la elocuencia de sus discursos y sus reacciones (sorpresa, conmoción, miedo, indignación...) mediante los gestos¹⁷. Los artistas suelen contrastar la serenidad de Cristo con el mayor dinamismo de los apóstoles, contrapunto que alcanza su culmen en la versión de Leonardo da Vinci para el refectorio de Santa María de las Gracias (Milán), obra que excede el marco cronológico del presente trabajo.

A partir de la Baja Edad Media se añaden dos nuevas fórmulas iconográficas para la recreación de la Última Cena: la institución de la Eucaristía, y la comunión de los apóstoles, ambas con gran influencia de la liturgia, no solo por la mayor solemnidad de los gestos imprimiendo un carácter más ritual a la escena, sino también por la anacrónica sustitución del pan por una hostia sagrada, interpretación asimilada por Jaime Huguet y por Dieric Bouts en su *Tríptico* de Lovaina. Este nuevo planteamiento está en consonancia con la necesidad de que las imágenes subrayen la transustanciación, convirtiéndose en un instrumento más para combatir las herejías cátara, valdense y albigense, a las que se había hecho frente de forma oficial en los concilios celebrados en Letrán en 1179 y 1213¹⁸. Asimismo la negación de la transustanciación por Juan Wyclef, que desembocó en el Concilio de Constanza (1414-1418)¹⁹, habría consolidado esta fórmula iconográfica en el siglo XV, añadiendo a su vez la comunión de los apóstoles con numerosos anacronismos por incidencia de la liturgia, como recoge Justo de Gante en la pintura conservada en Urbino.

Hasta ahora se han reseñado rasgos constantes en las imágenes medievales de la Última Cena, no obstante es preciso abordar algunas variantes puntuales que enriquecen su interpretación. Entre los personajes, cabe apuntar la anacrónica presencia de san Pablo formando parte del apostolado y flanqueando a Cristo, en disposición simétrica respecto a san Pedro²⁰. Con los rasgos que le caracterizan desde el arte paleocristiano, su identidad puede verse avalada por su símbolo parlante más característico, la espada, presente, por ejemplo, en la pintura protogótica de la iglesia de San Justo de Segovia, donde también advertimos las llaves de san Pedro. Más extraña es la individualización del apóstol Santiago en la Última Cena, si bien podemos encontrarla en imágenes relacionadas con las rutas jacobeanas, como en el retablo de la Cartuja de Miraflores, donde Gil de Siloé lo dispone tocado con el sombrero de ala ancha propio de los peregrinos y con la vieira compostelana. En esta misma imagen, la creatividad del escultor al recrear el episodio le lleva a introducir la unción de Betania siguiendo el relato de san Juan (Jn 12, 1-8), protagonizado por la mujer pecadora (identificada en ocasiones con la Magdalena), símbolo de arrepentimiento y conversión²¹.

¹⁷ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010): p. 127.

¹⁸ CARMONA, Juan (1998): p. 178.

¹⁹ TAVELLI, Federico (2013): p. 73.

²⁰ Trens, al abordar la presencia de ambos personajes en la Última Cena, recuerda que la tradición escrita y la liturgia siempre los presentan en paralelo y que en los breviarios tampoco se separa su advocación TRENs, Manuel (1952): p. 97.

²¹ CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2011): p. 109. Yarza advierte que la presencia de la Magdalena ungiendo los pies de Cristo en la Última Cena es propia de la tradición española y presenta como antecedente la pintura de la Última Cena del ábside de San Juan de Daroca. A esta le añade un ejemplo que parece derivar del modelo de Siloé, el de la parroquia de Cuzcurrita, en la Rioja. YARZA LUACES, Joaquín (2001): pp. 224-226.

Entre los personajes secundarios también reconocemos a san Marcial en obras que evidencian una influencia francesa, pues se trata del evangelizador de Limoges, a quien los leccionarios del siglo XII y el concilio lemovicense del año 1029 habían presentado como apóstol y escanciador de la Última Cena. La inscripción que lo acompaña en los frescos del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, MARCIALIS PINCERNA, avala dicha identificación²². En esta pintura se añade otro pormenor muy significativo para señalar que en muchos programas decorativos la Última Cena adquiere significado pleno en un ciclo más amplio de la pasión de Cristo. Nos referimos al gallo, detalle que refiere gráficamente las palabras de Cristo a San Pedro en la Última Cena (“Esta noche, antes de que el gallo cante, me negarás tres veces”, Mt 26, 34).

El marco espacial para todas las fórmulas iconográficas de la Última Cena es el cenáculo, aunque en los primeros siglos y a lo largo del siglo XII, basta la mesa para reseñar este espacio. Sin embargo, a medida que nos introducimos en la Baja Edad Media, el interés por la perspectiva lleva a recrear estancias domésticas propias de la burguesía, como se observa en el *Tríptico* de Bouts, e incluso iglesias, cuando se representa la comunión de los apóstoles, como contemplamos en la tabla de Justo de Gante (1473-1475)²³, quien convierte la mesa de la cena pascual en altar eucarístico e introduce ángeles revestidos a modo de diáconos y portando cirios, otro motivo asimilado de la liturgia. Pero a la vez el autor no olvida notas características de la tradición anterior, como la separación de Judas respecto a los demás apóstoles, sin participar de la comunión y portando el saco de monedas que evidencia su traición. La presencia de los ángeles concreta en la tabla reflexiones como la de san Gregorio Nacianceno, quien contempla la Eucaristía como anticipo del banquete celeste, donde asisten los ángeles, según refiere San Ambrosio al describir la celestial liturgia²⁴.

Fuentes escritas

La Última Cena es mencionada en los cuatro evangelios (Mt 26, 17-29; Mc 14, 12-25; Lc 22, 7-23; Jn 13, 18-30), donde encontramos respuesta respecto al tratamiento de personajes, atributos iconográficos y marco espacial en las imágenes, si bien a lo largo del medievo las interpretaciones alegóricas beben de otras fuentes que se remontan a los primeros escritos de la tradición cristiana, especialmente escritos patrísticos que profundizan en lecturas alegóricas y prefigurativas de la escena en general y de sus pormenores.

A partir del siglo II encontramos testimonios cristianos que nos permiten profundizar en simbolismos anteriormente referidos, como el pez. En este sentido, el epitafio de Abercio, obispo de Hierápolis del siglo II, nos ayuda a comprender el origen del simbolismo cristológico del pez con la inscripción: “Únicamente me guiaba la fe y por todo alimento me sirvió un pez de agua dulce, enorme y puro”²⁵. Sobre esta consideración incide Clemente de Alejandría (c. 150-c. 215) en su *Paedagogus*, si bien las primeras referencias de carácter propiamente eucarístico son escritas por Paulino de Nola (354-431) en sus *Epístolas*. Las *Confesiones* de San Agustín también se hacen eco del simbolismo

²² VIÑAYO, Antonio (1993): p. 23.

²³ PANOKSKY, Erwin (1998): p. 335.

²⁴ DANIELLOU, Jean (1964): pp. 152-154.

²⁵ DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 209.

eucarístico del pez, introduciéndonos además en tipos prefigurativos de la Eucaristía tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Otro autor del siglo IV que enriquece notablemente la interpretación de la Última Cena es san Ambrosio de Milán, quien en su texto *Sobre los Sacramentos* ahonda en el carácter sacramental y litúrgico del episodio bíblico. El sistema de prefiguraciones fue transmitido en gran medida a la Edad Media por las *Etimologías* (c. 634) de San Isidoro de Sevilla y por la *Glosa Ordinaria*, escrita por Walafrido Estrabón en el siglo IX²⁶.

Las reflexiones simbólicas sobre los animales relacionados con la Última Cena son recogidas también en los *scriptoria* medievales en los *Bestiarios*, interpretaciones moralizadas del *Fisiólogo* griego del siglo II, texto posteriormente traducido al armenio y al latín que describía las especies animales con un valor moralizante, asociándolas a vicios y virtudes²⁷. Entre los animales ejemplares se encontraba el pelícano, ave que alimentaba a sus polluelos con su propia sangre picoteándose el pecho. Así el pelícano que entrega su vida por sus crías, se convierte en alegoría de Cristo entregando su vida para la redención de los hombres. San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* enriquece esta idea señalando que el pelícano “merced a su sangre es capaz de resucitar a los polluelos”²⁸.

En la Edad Media, dada la relevancia de la Última Cena, el episodio también es recogido en textos con especial incidencia para las imágenes cristianas, como la *Leyenda Dorada* y las *Meditaciones* de San Buenaventura. La *Leyenda Dorada*, escrita por el dominico Santiago de la Vorágine en torno a 1265, subraya la relevancia del Lavatorio de los pies en relación a la Eucaristía: “Cristo, al lavar físicamente los pies a sus discípulos, lavóselos también espiritualmente con el agua mística de su sangre”²⁹, lo que explica la coexistencia de ambos temas en los programas iconográficos de la Baja Edad Media. En cuanto a san Buenaventura, su escrito ha servido para avalar en las imágenes más tardías del Medievo la representación de San Juan como discípulo más cercano a Cristo, actitud que partía de las narración de San Juan: “Uno de ellos, el que Jesús amaba, estaba reclinado a la mesa en el seno de Jesús” (Jn 13, 23).

Otras fuentes

Para las primeras imágenes de la Última Cena podemos considerar como fuente no escrita los banquetes o ágapes que tenían lugar como parte del rito funerario, incidiendo estos tanto en la forma de la mesa como en la disposición de las figuras. Otra fuente de gran relevancia es la liturgia, puesto que además la Última Cena se conmemora en la celebración del Jueves Santo, solemnidad clave del triduo pascual que culmina con la resurrección de Cristo. Como ya hemos señalado, las imágenes a menudo reproducen los instantes claves de dicha celebración, el lavatorio de los pies y la institución de la Eucaristía. Podríamos concretar la incidencia de la liturgia en las imágenes también en la generalización de la mesa rectangular, parangonable con la mesa de altar, en la presencia de las Sagradas Formas sustituyendo a los panes ácidos y en las fórmulas iconográficas

²⁶ MÂLE, Emile (2001a): pp. 174-176; TOUBERT, Hélène (2001): p. 29; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (2007): p. 47; BOYNTON, Susan (2011): p. 23.

²⁷ Sobre la relevancia, traducción a diversas lenguas y difusión del *Physiologus* en la Edad Media, vid. MÂLE, Emile (2001a): pp. 58-59.

²⁸ Cfr. MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1991): p. 222.

²⁹ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (ed. 1997): p. 950.

de la consagración del pan y el vino y la comunión de los Apóstoles, inspiradas directamente en el rito eucarístico.

Atendiendo a la variedad de los gestos ante el anuncio de la traición de Judas y al tratamiento de ropajes y piezas de orfebrería, podríamos hablar de la importancia del teatro religioso como inspiración de nuevas formas de representación. Además, a finales del siglo XIII, la instauración de la festividad del Corpus Christi por parte del papa Urbano IV³⁰, también implicó la multiplicación de imágenes de la Última Cena, trabajadas ahora también en las monumentales custodias procesionales. A esto se sumaba en España la veneración del Santo Grial de la Última Cena en Valencia, lo que originó nuevas fórmulas iconográficas, como la del *Salvador Eucarístico*, que acentuaban el protagonismo de la preciada reliquia. Dicho cáliz se conservaba en la Catedral de Valencia desde 1437, tras la donación realizada a dicha ciudad por el rey Alfonso V el Magnánimo y tras no pocos avatares históricos que la hicieron pasar previamente por el monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), donde estaría ya en el año 1071 y donde no en vano conservamos un bellissimo capitel claustral con la iconografía de la Última Cena, y por la Aljafería de Zaragoza, donde hay constancia de su presencia en el siglo XIV³¹.

Extensión geográfica y cronológica

Dada la relevancia de la Última Cena como una de las escenas claves del ciclo de la pasión, su presencia desde los orígenes de la iconografía cristiana a mediados del siglo III se repite en los frescos de las catacumbas de Roma, si bien tanto Grabar como Mancinelli nos advierten de la ambigüedad que conlleva la interpretación de dichas pinturas³², pues dado su carácter conceptual y sintético podrían prestarse a cuatro lecturas: un banquete fúnebre siguiendo las costumbres de la época; el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, especialmente en aquellas pinturas donde se representan las cestas de los panes; las bodas de Caná; o las primeras imágenes de la Última Cena.

Hay que esperar al siglo al siglo V para encontrar su recreación de forma explícita en un marfil conservado en el museo de la catedral de Milán, aunque en esta composición todavía no se dispone la totalidad del apostolado. A partir del siglo VI la introducción de nimbos y atributos iconográficos permite reconocer, ya con la presencia de los doce, la imagen completa de la Última Cena en la tradición oriental, tanto en la decoración de manuscritos como el Códice Rossano, como en programas musivarios monumentales como el de San Apolinar Nuevo (Rávena), coincidiendo ambas obras en la forma de la mesa, la disposición lateral de Cristo y el pez como centro simbólico de sendas composiciones. A partir de entonces se generaliza su representación tanto en Oriente como en Occidente, habitualmente formando parte de ciclos cristológicos más amplios. La multiplicación de códices para responder a la unidad litúrgica impulsada por Gregorio VII desde finales del siglo XI facilitó la difusión de modelos que desde las miniaturas pasarían a conjuntos monumentales tanto en los recintos monásticos orientales como en los occidentales. Estos *exempla* explican también la uniformidad dominante a lo largo de los siglos XII y XIII para recrear la Última Cena, aunque ya hemos advertido la presencia de

³⁰ COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2014): p. 208.

³¹ OÑATE OJEDA, Juan Antonio (1990).

³² GRABAR, André (1998): pp. 18-19. Esta ambigüedad se discierne a veces a partir del programa conjunto, como ocurre en la cripta de Lucina, más conocida como cripta de los Sacramentos, en la catacumba de san Calixto, donde se apreciarían Bautismo y Eucaristía.

particularidades localistas, como las vinculadas con la diócesis de Limoges y las vías de peregrinación compostelanas. La insistencia en la idea de universalidad de la Iglesia en los presupuestos de la reforma gregoriana explica también la coexistencia en las imágenes de san Pedro y san Pablo, pues desde el siglo IV encarnaban este pensamiento.

Desde finales del siglo XIV la creación de hermandades y cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento explica la proliferación de encargos particulares, como el realizado a Dieric Bouts en Lovaina. A partir del siglo XV, especialmente en Italia, la representación de la Última Cena va a consolidarse como temática propia de la decoración de los refectorios monásticos.

Soportes y técnicas

Mientras que las primeras imágenes de la Última Cena son trabajadas al fresco en los muros de las catacumbas, observamos también a partir del siglo V su tratamiento en marfil y en mosaico, donde la utilización de teselas doradas tiende a anular el espacio, como se observa en San Apolinar Nuevo (Rávena), cediendo todo protagonismo a las figuras y a los símbolos dispuestos sobre la mesa. Su realización en piezas de marfil se hace extensible a siglos posteriores, como se observa en la Arqueta de San Felices, procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla y datada en la primera mitad del siglo XII.

Su presencia en evangeliarios y manuscritos bíblicos, desde su primera representación miniada en el Códice Rossano (siglo VI), permite la difusión de modelos para la pintura y la escultura monumental, donde es frecuente que la Última Cena forme parte de programas decorativos más amplios que incluyen no sólo escenas de la pasión, sino incluso episodios del Antiguo Testamento con valor prefigurativo, como apreciamos en Sant'Angelo in Formis, donde se localiza en la nave central. El tratamiento del temple, las condiciones de humedad y el paso de los siglos han motivado el desprendimiento de colores que se advierte actualmente en frescos románicos, como se observa en San Isidoro de León. El estudio comparativo con las tablas pintadas en la Baja Edad Media, conformando en muchos casos trípticos, polípticos y grandes retablos, permite atestiguar que la técnica del óleo favoreció una mayor minuciosidad en los pormenores simbólicos y en el tratamiento decorativo de las vestimentas.

La talla escultórica de la Última Cena se observa con frecuencia en capiteles historiados y portadas desde el siglo XII hasta el siglo XIV. La adaptación a la ley del marco de estas composiciones exige en muchos casos la reducción del número de personajes o una novedosa disposición, como se plasma en la portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano, en Revilla de Santullán (Palencia), donde los apóstoles quedan subordinados al trazado de la arquivolta.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes en cuanto a la representación de la Última Cena, en lo que respecta a la estructura de la mesa y a la distribución de las figuras en las primeras imágenes, se pueden referir en los *triclinia* de las villas romanas o, de forma más cercana, en los ágapes funerarios de las catacumbas, a partir de los cuales cabe hablar de una migración tipológica por la asimilación formal revestida de un nuevo significado. Mancinelli, en su estudio sobre las pinturas de las catacumbas, sostiene que los ágapes

funerarios eran antiguos ritos paganos que simbolizaban la unión con los difuntos y que la Iglesia toleró hasta el siglo V³³.

Entroncando con la Última Cena en el contexto bíblico, el precedente lo constituyen las imágenes de la pascua judía, narrada en el capítulo doce del libro del Éxodo, si bien estas se han representado en menor medida. La fórmula iconográfica es similar en cuanto a la disposición de los personajes en torno a la mesa, si bien en la pascua veterotestamentaria pueden introducirse figuras femeninas y sus protagonistas están ataviados con ropas de viaje, indicando así que a la mañana siguiente el pueblo de Israel partirá de Egipto³⁴. También sobre la mesa encontramos motivos comunes, como el cordero, con cuya sangre los israelitas marcarán el dintel de sus casas, y los panes ácidos o sin levadura. Se trata de imágenes de mayor cotidianidad y representadas en gran medida en contextos prefigurativos de la Última Cena.

Tras la evolución de las tres fórmulas iconográficas desarrolladas a lo largo de la Edad Media (Anuncio de la traición de Judas, Consagración y Comunión de los apóstoles), en el arte de la Contrarreforma la representación de la Última Cena cobra mayor valor y se reviste de solemnidad. Esto no es debido únicamente a cuestiones formales, como el estudio en perspectiva del cenáculo o la individualización de las figuras, sino que obedece a la necesidad de afirmar la Eucaristía frente a la negación de los protestantes. Por ello, ya no tiene tanto sentido concentrar la atención en la traición de Judas, sino que se prioriza el instante de la consagración, dejando de lado pormenores que puedan distraer la atención respecto a la institución de la Eucaristía por Cristo, pues como afirma Émile Mâle, “se trata de afirmar lo que se niega o lo que se discute”³⁵.

Además a partir del siglo XV, sobre todo en los siglos XVI y XVII, el crecimiento de las cofradías que popularizan la devoción por la sangre de Cristo y por la Eucaristía, conlleva numerosos encargos con la temática de la Última Cena. En esta línea, la generalización de tallas procesionales en el siglo XVII, especialmente en las escuelas españolas de Castilla y Andalucía, propició la realización de conjuntos monumentales con la representación de la Última Cena, con una notable teatralidad en los gestos, destinada a conmover a los fieles en su contemplación.

Prefiguras y temas afines

Daniélou advierte que en el libro VIII de las *Constituciones Apostólicas* se recoge como en la oración consagratoria de la liturgia eucarística ya se enumeraban diversos ejemplos del Antiguo Testamento³⁶, lo que indica que la literatura cristiana estaba familiarizada con el lenguaje prefigurativo respecto a este episodio al menos desde el siglo II. El primer personaje veterotestamentario que podemos considerar tipo de Cristo respecto a la Eucaristía es Melquisedec, rey de Salem y sacerdote de la Antigua Ley, quien cuando Abraham regresa de la batalla para liberar a Lot, le recibe ofreciéndole el pan y el vino como signo de hospitalidad (Gn 14, 18-24). Este gesto es referido en exégesis patrísticas como la de Clemente de Alejandría: “Melquisedec, que ofrece pan y el

³³ MANCINELLI, Fabrizio (1981): p. 6.

³⁴ CAPOA, Chiara de (2003): p. 170.

³⁵ MÂLE, Émile (2001b): p. 76.

³⁶ DANIELLOU, Jean (1964): p. 167.

vino, el alimento consagrado en figura de la Eucaristía”³⁷. En esta línea escribió también San Cipriano, señalando que “en el sacerdote Melquisedec vemos prefigurado el sacramento del sacrificio del Señor”³⁸. El significado eucarístico de esta ofrenda explica por qué en ciertos programas iconográficos se dispone decorando los muros absidiales, como observamos en el mosaico de San Vital de Rávena o en los frescos de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia)³⁹. En estos casos la figura de Melquisedec se presenta en paralelo a la ofrenda de Abel, plasmándose gráficamente la oración litúrgica de San Ambrosio: “Te pedimos y rogamos que recibas esta ofrenda en tu santo altar por manos de tus ángeles, como te dignaste aceptar la ofrenda del justo Abel y el sacrificio de nuestro padre Abraham y la oblación del sumo sacerdote Melquisedec”⁴⁰. De esta forma, en las referidas iglesias, mosaico y pintura permiten contemplar en paralelo el banquete eucarístico terreno y el celeste.

Otro episodio a menudo señalado por los Padres de la Iglesia en función de su relación prefigurativa con la Eucaristía es la caída del maná en el desierto (Ex 16, 1-36; Nm 11, 7-9). Así lo encontramos referido en los escritos de Clemente de Alejandría, Orígenes, San Ambrosio y San Agustín, por citar los de mayor relevancia. Este último autor sintetiza dicho parangón afirmando que “el maná significa el pan eucarístico”⁴¹, lo que explica que en la Baja Edad Media los pintores transformen los copos del pan enviado al pueblo de Israel en el desierto en Sagradas Formas. También presente en la tradición patrística es el tipo eucarístico que constituye la escena de Moisés haciendo brotar agua de la roca del Horeb (Ex 17, 1-7; Nm 20, 1-13), como revelan los textos de San Ambrosio y San Agustín al explicar que el sacerdote debe consagrar el vino mezclándolo con agua. En la tradición oriental será San Juan Crisóstomo quien insista en tal lectura prefigurativa.

La presencia del pez como símbolo de Cristo en las representaciones iniciales de la Última Cena ha llevado también a mirar la historia de Tobías en el Antiguo Testamento (Tobías 6), pues también este logró curar la ceguera de su padre Tobit con la hiel de un pez, cuya carne es a su vez entregada al propio Tobías como alimento de manos del arcángel Rafael⁴². Tomando como referencia motivos aislados de simbología eucarística, como las uvas, se traza una lectura tipológica de la Eucaristía respecto al episodio veterotestamentario de los espías de Canaán (Num 13-14), hombres enviados por Moisés para explorar la tierra prometida y que volvieron portando un gran racimo de uvas como muestra de los frutos que allí encontrarían. Si bien en los mosaicos de Santa María Mayor (Roma)⁴³, ya encontramos representación del envío de los emisarios por parte de Moisés, hay que esperar al Altar de Klosterneuburg para encontrar el episodio como parte de un gran conjunto que relata gráficamente la continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento, convirtiéndose así en alegoría eucarística⁴⁴.

³⁷ DANIELLOU, Jean (1964): p. 168.

³⁸ Ibid., p. 169.

³⁹ GRAU LOBO, Luis (1996): p. 134.

⁴⁰ SAN AMBROSIO, *Los Sacramentos* 4, 27, en SAN AMBROSIO (1977): p. 90.

⁴¹ DANIELLOU, Jean (1964): p. 177.

⁴² DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 207.

⁴³ CAPOA, Chiara de (2003): p. 197.

⁴⁴ Como expresión de la relevancia que tuvieron las hermandades en los encargos artísticos de significado eucarístico durante el Renacimiento y en el Barroco, proponemos el lienzo *Los emisarios de Canaán*,

En este sentido, los paralelismos con las escenas del Antiguo Testamento recogidos por la tradición patristica encuentran su reflejo en la configuración de programas iconográficos unitarios que revelan el cumplimiento del Antiguo Testamento en el Nuevo. Así lo como observamos en los frescos de Sant'Angelo in Formis, donde las escenas neotestamentarias, entre las que se encuentra la Última Cena, completan su significado con los episodios de Antiguo Testamento pintados en las naves laterales⁴⁵. El *titulus* que acompaña la representación de la Última Cena en dicha iglesia debe entenderse en dicho sentido: “Lex nova monstratur rapitur vetus illico casu”⁴⁶. Toubert advierte como la introducción de esta escena en un conjunto de carácter tipológico determina que, a pesar de pervivencias bizantinas como la mesa en sigma, el pez haya sido sustituido por el cordero, para acentuar el paralelismo respecto a la pascua del Antiguo Testamento. El protagonismo de esta figura animal obedecería también a la introducción en la liturgia romana desde el siglo VII del canto del *Agnus Dei* en el momento de la partición del pan. En la mesa de Sant'Angelo in Formis el cordero flanqueado por dos copas de vino, hace hincapié en la idea de la transustanciación⁴⁷. Avanzando en el tiempo, es paradigmático de las prefiguraciones el *Tríptico* de Dieric Bouts, conservado en San Pedro de Lovaina, donde la tabla central dedicada a la Última Cena, se acompaña de cuatro relatos del Antiguo Testamento que implican lecturas prefigurativas: Celebración de la pascua judía (Ex 12, 1-36), Elías despertado por un ángel y alimentado en el desierto por la comida y bebida del cielo (1 reyes 19, 3-15), Ofrenda de Melquisedec (Gn 14, 18-24) y Caída del maná (Ex 16, 1-36)⁴⁸.

Otra escena que adquiere valor prefigurativo a la luz de los textos patristicos es la de Daniel en el foso de los leones, en concreto la figura de Habacuc en el instante de llevar pan hasta el foso (Dn 14, 36-39). En uno de sus sermones Zenón de Verona describe el alimento recibido por Daniel como “comida celeste”, si bien es más explícito el comentario de san Ambrosio al calificar el pan portado por Habacuc como figura del “pan de los ángeles”⁴⁹. Muchos artistas, a la hora de representar este instante, signan los panes con la cruz, reseñando así su significado prefigurativo respecto a la Eucaristía.

Ya hemos señalado cómo las primeras representaciones en las catacumbas denotaban cierta ambigüedad en su interpretación respecto a otras escenas del Nuevo Testamento que también los textos han advertido en relación con la Última Cena: las Bodas de Caná (Jn 2, 1-12) y la Multiplicación de los panes y los peces (Mt 14, 13-21; Mt 15, 32-39; Mc 6, 32-44; Lc 9, 11-17; Jn 6, 1-13). Respecto al primer milagro de Cristo, Cirilo de Jerusalén, en el siglo IV, nos introduce a través de sus *Catequesis mistagógicas* en el paralelismo entre el vino de las nupcias y el convertido en sangre de Cristo en la

(1690-1691), encargado a Matías de Arteaga y Alfaro por la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla. HEREZA, Pablo (2014): p. 64.

⁴⁵ MAFFEI, Fernanda de (1977).

⁴⁶ TOURET, Hélène (2001): p. 116.

⁴⁷ TOURET, Hélène (2001): p. 119. La autora subraya cómo, tras el concilio convocado en Roma por Gregorio VII en 1079, se acentúa el dogma de la transustanciación, apoyado por Alberico de Montecassino en su tratado *De corpore Domini*. Señala que la controversia acerca de la transustanciación impulsada por Berengario de Tours y condenada en dicho concilio, así como los escritos de Montecassino, están tras la fórmula iconográfica de Sant'Angelo in Formis, que no se acoge estrictamente a modelos anteriores.

⁴⁸ PANOFKY, Erwin (1998): p. 314.

⁴⁹ DULAIEY, Martine (2003): p. 193.

Eucaristía⁵⁰. En cuanto a la Multiplicación de los panes y los peces, en las catacumbas encontramos su representación narrativa y simbólica, a partir de un pez y un cesto de panes, como observamos en los frescos de la cripta de Lucina, en las catacumbas de San Calixto⁵¹. En su simplicidad, esta imagen ha sido traducida por algunos autores como claro símbolo de la Eucaristía⁵². También en el caso de las representaciones de esta escena es frecuente que los panes ya bendecidos por Cristo estén signados con la cruz para reforzar el significado eucarístico de la escena.

El valor eucarístico de la Última Cena no siempre se muestra tan explícito, sino que también hallamos motivos vegetales y animales que nos remiten a dicho significado desde los primeros siglos. Uno de ellos son los roleos de vid o los racimos de uvas, presentes en numerosos frisos relivarios del interior de las iglesias, como se advierte en San Pedro de la Nave (fines del siglo VII), o en la rosca del arco de acceso al Tempietto de Santa Maria in Valle, en Cividale, construido a mediados del siglo VIII⁵³. Estos motivos, presentes desde el arte paleocristiano, son herencia de la tradición clásica, donde el pisado de la uva se había asociado a la representación del otoño en el ciclo de las estaciones. Sin embargo, ahora adquiere un nuevo significado eucarístico, como se observa en los mosaicos de la bóveda anular de la capilla de Santa Constanza (Roma). Los Padres de la Iglesia también repararon en este símbolo, como San Ireneo al comentar el siguiente versículo de Oseas: “Como uvas en el desierto hallé a Israel” (Os 9,10). Orígenes de Alejandría insiste en sus escritos en la necesidad de permanecer arraigados al verdadero vino como fuente de toda virtud⁵⁴. A partir de la vid, desde finales del siglo XIV se difunde en Europa un nuevo tipo iconográfico de carácter devocional y eucarístico basado en la teología agustiniana⁵⁵, con el propio Cristo pisando la uva en el lagar místico, del que brota su sangre recogida en muchas imágenes en un cáliz⁵⁶.

Otro de los motivos cristológicos y eucarísticos que destaca en las imágenes es el pelícano⁵⁷. Para comprender su significado en un contexto litúrgico, es preciso que nos remontemos al siglo II, cuando se data la versión griega del *Physiologus*, punto de partida para las versiones de los Bestiarios medievales, como el toscano, donde podemos leer que el pelícano “se picotea el pecho, hasta que muere, y su sangre se derrama sobre sus hijos, que vuelven a la vida”⁵⁸. Su significado en relación con la conmemoración del sacrificio de Cristo en la Eucaristía explica que sea un motivo con frecuencia utilizado para la decoración de sagrarios y custodias.

⁵⁰ DANIELLOU, Jean (1964): p. 254.

⁵¹ MANCINELLI, Frabrizio (1981): p. 27.

⁵² CORTI, Claudia (2014): p. 15.

⁵³ KILERICH, Bente (2010): p. 94.

⁵⁴ JENSEN, Robin M. (2000): p. 61.

⁵⁵ San Agustín abunda en el simbolismo cristológico de la uva y el lagar al comentar en *Enarrationes in Psalmos* 8, 2: “Puede entenderse por la uva el Verbo Divino, ya que fue llamado el Señor racimo de uvas; este racimo fue traído de la tierra prometida, suspendido del leño, como crucificado por los enviados del pueblo de Israel”, SAN AGUSTÍN (ed. 1964): p. 87. También Tertuliano había interpretado el lagar con significado eucarístico. MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): pp. 294-295.

⁵⁶ LODA, Angelo (2005): pp. 27-30.

⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991).

⁵⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): p. 480.

En continuidad con los simbolismos anteriores es preciso reseñar también el significado eucarístico de la adoración del cordero místico, tema magistralmente interpretado por Van Eyck en el *Políptico de Gante* (1432). La tabla principal está centralizada por la figura del cordero sobre el altar eucarístico. De su costado mana sangre, recogida a su vez por un cáliz y en directa relación con la fuente de la vida, en primer término de la composición y en cuya agua flotan las formas eucarísticas. El cordero también ha sido objeto de numerosas lecturas prefigurativas, sintetizadas por Campatelli al afirmar que “el cordero pascual es figura del nuevo cordero y de la nueva Pascua”⁵⁹.

Selección de obras

- Fresco de la catacumba de San Calixto, mediados del siglo III, Roma.
- Díptico de marfil, finales del siglo V, Tesoro del Duomo del Milán.
- Mosaico de San Apolinar Nuevo, principios del siglo VI, Rávena (Italia).
- *Ofrenda de Abel y Melquisedec*, c. 538-545, mosaico de San Vital de Rávena (Italia).
- *Códice Rossano*, siglo VI. Catedral de Rossano, Museo Diocesano del Codex.
- Fresco de la nave central de Sant’Angelo in Formis, Capua (Italia), segunda mitad del siglo XI.
- Benediccionario, Regensburg (Alemania), c. 1030-1040. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII 1, fol. 38r.
- Fresco de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), c. 1125. Boston, Museum of Fine Arts.
- Fresco del Panteón de Reyes de la Colegiata de San Isidoro, León, inicios del siglo XII.
- Arqueta de San Felices, primera mitad del siglo XII. Monasterio de San Millán de la Cogolla.
- Fresco de San Justo de Segovia (España), muro pantalla del arco triunfal, principios del siglo XIII.
- Capitel del claustro de San Juan de la Peña (Huesca, España), finales del siglo XII.
- Miniatura de la *Biblia de Ávila*, último cuarto del siglo XII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 15-1, fol. CCCXXIIIv.
- Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalle de la Última Cena.
- Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalle del Regreso de los espías de Canáan).

⁵⁹ CAMPATELLI, Maria (2009): p. 158.

- Tímpano de la portada septentrional de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza, España), c. 1180-1190.
- Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia, España), c. 1180.
- Capitel del claustro de la Catedral de Burgo de Osma (Soria, España), finales del s. XII.
- Fresco de la capilla de Santa Catalina en La Seu d'Urgell, c. 1242-1255. Museu Episcopal de Vic, inv. MEV 9031.
- Giotto, Capilla Scrovegni, Pauda (Italia), c. 1304-1306. Detalle de la Última Cena.
- Pietro Lorenzetti, *Última Cena*, Basílica inferior de Asís (Italia), c. 1310-1320.
- Portada norte de la iglesia monástica de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), c. 1414-1432.
- Portada sur de Santa María de Ujué (Navarra, España), segunda mitad del siglo XIV.
- *Weltchronik* de Rudolf von Ems, Regensburg (Alemania), c. 1400-1410. The J. Paul Getty Museum, Ms. 33, fol. 286v.
- Jaime Huguet, *Última Cena*, c. 1463-1470. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Dieric Bouts, *Tríptico de la Última Cena*, 1464-1468. Iglesia de San Pedro de Lovaina (Bélgica).
- Justo de Gante, *La comunión de los apóstoles*, 1473-1474, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- Gil de Siloé y Diego de la Cruz, Retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos (España), 1496-1499. Detalle de la Última Cena.
- Juan de Juanes, *Última Cena*, c. 1562. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Bibliografía

- SAN AGUSTÍN (ed. 1964): *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SAN AGUSTÍN (ed. 2005): *Confesiones*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SAN AMBROSIO DE MILÁN (ed. 1977): “Los Sacramentos”. En: SAN AMBROSIO: *La iniciación cristiana*. Nebli, Madrid, pp. 40-119.
- SAN AMBROSIO de MILÁN (ed. 1977): “Los Misterios Cristianos”. En: SAN AMBROSIO: *La iniciación cristiana*. Nebli, Madrid, pp. 119-151.
- ALEJOS MORÁN, Asunción (1977): *La Eucaristía en el arte valenciano*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- BOYNTON, Susan (2011): “The Bible and the liturgy”. En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production,*

Reception, and Performance in Western Christianity. Columbia University Press, Nueva York, pp. 10-33.

SAN BUENAVENTURA (ed. 1893): *Meditaciones de la vida de Cristo*. Madrid.

CAMPATELLI, Maria (2009): *Leggere la Bibbia con i Padri*. Lipa, Roma.

CAPOA, Chiara de (2003): *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Electa, Milán.

CARMONA MUELA, Juan (1998): *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Itsmo, Madrid.

CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2011): *Memoria de la Cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*. Fundación las Edades del Hombre, Burgos.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2014): “Juan de Juanes. *Última Cena*”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. A Su imagen, Madrid.

CORTI, Claudia (2014): *L'Eucaristia nell'arte cristiana*. San Paolo, Milán.

DANIÉLOU, Jean (1964): *Sacramentos y culto según los Santos Padres*. Guadarrama, Madrid.

DOLGËR, Franz (2013): *Paganos y cristianos: El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*. Encuentro, Madrid.

DULAEY, Martine (2003): *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

GRABAR, André (1998): *Las vías de creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial, Madrid.

GRAU LOBO, Luis (1996): *Pintura románica en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

HEREZA, Pablo (2014): “Los emisarios de Canaán. Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703)”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. A Su imagen, Madrid.

JENSEN, Robin M. (2000): *Understanding Early Christian Art*. Routledge, Nueva York.

JOVER HERNANDO, Mercedes (1987): “Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra”, *Príncipe de Viana*, año 48, nº 180, pp. 7-40.

KILERICH, Bente (2010): “The rhetoric of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale”. En: PACE, Valentino (ed.): *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi*. Comune de Cividale del Friuli, Cividale del Friuli, pp. 93-102.

LODA, Angelo (2005): “Il Torchio Mistico: Cristo e la vite fra passione ed Eucarestia”, *Il sangue della redenzione*, año III, pp. 27-62.

LUPI, Remo (2012): *Simboli e segni cristiani nell'arte, nella liturgia, nel tempio*. Paoline, Milán.

- MAFFEI, Fernanda de (1977): "Sant'Angelo in Formis. La dicotomía entre las escenas de Antiguo y Nuevo Testamento", *Comentari*, nº XXVIII, pp. 143-178.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1991): *Fauna fantástica de la Península Ibérica*. Kriselv, San Sebastián.
- MÂLE, Emile (2001a): *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Encuentro, Madrid.
- MÂLE, Emile (2001b): *El arte religioso de la Contrarreforma*. Encuentro, Madrid.
- MANCINELLI, Fabrizio (1981): *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*. Scala, Milán.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): *Diccionario del simbolismo animal*. Encuentro, Madrid.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010), "El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del Románico en la Península Ibérica", *Medievalismo*, 20, pp. 125-147.
- MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): *La luz de los Padres. Temas patrísticos de actualidad eclesial*. Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo.
- MOREY, Charles (1910): "The Origin of the Fish Symbol. The symbol in early Christian literature", *The Princeton Theological Review*, 8, pp. 401-432.
- OÑATE OJEDA, Juan Antonio (1990): *El Santo Grial. El santo cáliz de la cena, venerado en la santa iglesia catedral, basílica metropolitana de Valencia*. Nacher, Valencia.
- PANOFSKY, Erwin (1998): *Los Primitivos Flamencos*. Cátedra, Madrid.
- PORTAL, Frédéric (2005): *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Sophia Perennis, Barcelona.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Serbal. Barcelona.
- RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel (2007): "Prefiguraciones cristológicas en el arte románico". En: *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 45-77.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María (2010): "Iconografía de *Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila*". En: CAMPOS, Francisco Javier (coord.): *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, pp. 541-558.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991): "Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía", *Boletín de Arte*, nº 12, pp. 127-146.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (ed. 1997): *La Leyenda Dorada*, vol II. Alianza Editorial. Madrid.
- SCHILLER, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art*. Lund Humphries, Londres.

SOTOMAYOR, Manuel (1962): *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo VI*. Facultad de Teología, Granada.

TAVELLI, Federico (2013): “El Concilio de Constanza y el fin del Cisma. El rol de la corona de Castilla en el camino hacia la unidad”, *Revista Teología*, t. L, nº 112, pp. 73-102.

TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2012): “El cordero místico. Espiritualidad, iconografía y liturgia en la Edad Media”. En: GARCÍA HUERTA, Rosario; RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la protohistoria hasta el final de la Edad Media*. Síntesis, Madrid, pp. 231-252.

TOUBERT, Hélène (1971): “Le bréviaire d’Oderisius (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes*, nº 2, pp. 187-261.

TOUBERT, Hélène (2001): *Un’arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*. Jaca Book, Milán.

TRENS, Manuel (1952): *La Eucaristía en el Arte Español*. Aymá, Barcelona

VAN LIERE, Frans (2013): “Biblical exegesis through the twelfth century”. En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, and Performance in Western Christianity*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 157-178.

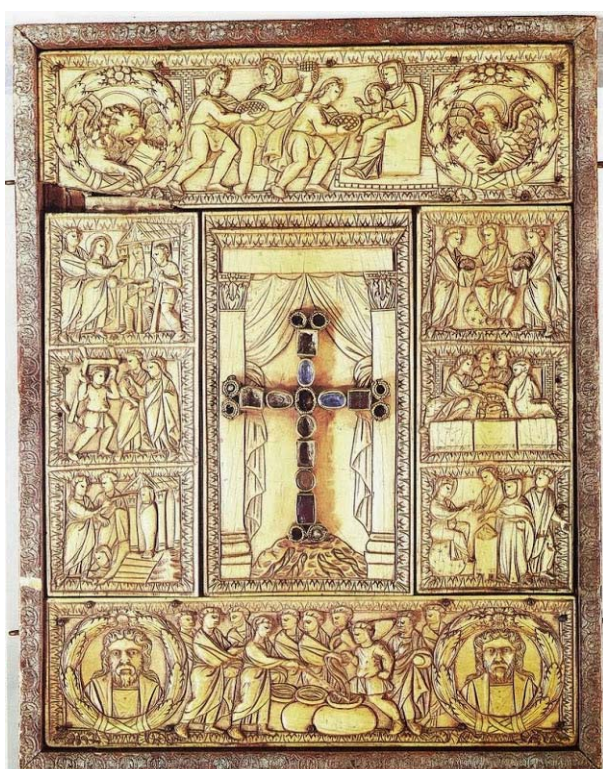
VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio (1993): *San Isidoro de León. Pintura Románica del Panteón de Reyes*. Edilesa, León.

YARZA LUACES, Joaquín (2001): “El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*. Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 207-238.



Fresco de la catacumba de San Calixto, mediados del siglo III, Roma.

<http://historiadelartecbe.blogspot.com.es/2011/11/catacumbas.html> [captura 15/11/2016]



▲ Mosaico de San Apolinar Nuevo, principios del siglo VI, Rávena (Italia)

http://www.bisanzioit.blogspot.com.es/2013_01_01_archive.html [captura 15/12/2016]

◀ Díptico de marfil, finales del siglo V, Tesoro del Duomo del Milán.

<http://algargosarte.blogspot.com.es/search/label/06.2.%20Bizancio%20artes%20figurativas> [captura 15/11/2016]



Ofrenda de Abel y Melquisedec, c. 538-545, mosaico de San Vital de Rávena (Italia).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_vitale,_ravenna,_int.,_presbiterio,_mosaici_di_dx_03_offerta_di_abele_e_melchidesech_01.JPG [captura 15/12/2016]



◀ **Códice Rossano, siglo VI. Catedral de Rossano, Museo Diocesano e del Codex.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rossano_Gospels#/media/File:RossanoGospelsLastSupper.jpg [captura 17/11/2016]

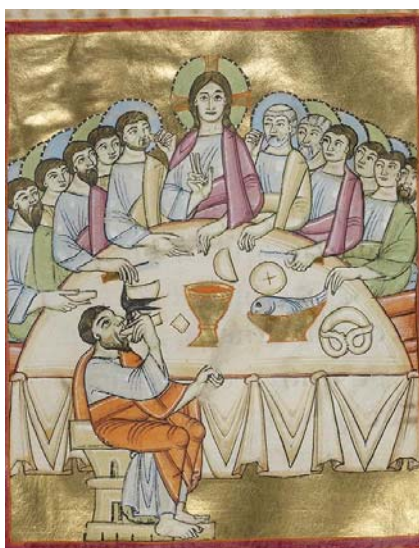
▼ **Fresco de la nave central de Sant'Angelo in Formis, Capua (Italia), segunda mitad del siglo XI.**

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Sant'Angelo-in-Formis-last_supper.jpg [captura 15/12/2016]



► **Fresco de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), c. 1125. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 27.785a.**

<http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC277316.jpg> [captura 17/11/2016]



▲ **Benediccional, Regensburgo (Alemania), c. 1030-1040. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII 1, fol. 38r.**

<http://blogs.getty.edu/iris/files/2015/12/image011.jpg> [captura 17/11/2016]



Fresco del Panteón de Reyes de la Colegiata de San Isidoro, León, inicios del siglo XII.

<https://xochipilli.files.wordpress.com/2014/08/ultima-cena.jpg> [captura 15/12/2016]



**Arqueta de San Felices, primera mitad del siglo XII.
Monasterio de San Millán de la Cogolla.**

<http://www.monestirs.cat/monst/annex/esp/rioja/yuso/Yuso26.jpg>
[captura 15/11/2016]



**Capitel del claustro de San Juan de la Peña
(Huesca, España), finales del siglo XII.**

[Foto: Fco. de Asís García]



**Fresco de San Justo de Segovia (España),
muro pantalla del arco triunfal, principios del
siglo XIII.**

[Foto: Fco. de Asís García]



**Miniatura de la Biblia
de Ávila, último cuarto
del siglo XII. Madrid,
Biblioteca Nacional de
España, Ms. Vit. 15-1,
fol. CCCXXIIIv.**

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014221&page=1>
[captura 15/11/2016]

**Nicolás de Verdun, Altar de
Klosterneuburg (Austria),
1181. Abadía de
Klosterneuburg. Detalles de
la Última Cena del Regreso
de los espías de Canán.**

<http://lostprofile.tumblr.com/verduneraltar> [capturas 17/11/2016]





Tímpano de la portada septentrional de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza, España), c. 1180-1190.

<http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04338EjeaNorte.htm> [captura 17/11/2016]



Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia, España), c. 1180.

[Foto: autora]

Giotto, Capilla Scrovegni, Pauda (Italia), c. 1304-1306. Última Cena.

Licencia Creative Commons [captura 17/11/2016]



Capitel del claustro de la Catedral de Burgo de Osma (Soria, España), finales del siglo XII.

[Foto: autora]

Fresco de la capilla de Santa Catalina en La Seu d'Urgell, c. 1242-1255. Museu Episcopal de Vic.

<http://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/romanica/pintura-mural-con-la-santa-cena-mev-9031> [captura 15/11/2016]





◀ **Pietro Lorenzetti, *Última Cena*,
Basílica inferior de Asís (Italia), c.
1310-1320.**

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pietro_lorenzetti_ultima_cena_assisi_basilica_inferiore_1310-1320.jpg [captura 15/11/2016]

▼ **Portada norte de la iglesia
monástica de Santa María la Real
de Nieve (Segovia, España), c.
1414-1432.**

[Foto: autora]



Portada sur de Santa María de Ujué (Navarra, España), segunda mitad del siglo XIV. [Foto: Fco. de Asís García]



**Weltchronik de Rudolf von Ems, Regensburg
(Alemania), c. 1400-1410. The J. Paul Getty
Museum, Ms. 33, fol. 286v.**

<http://blogs.getty.edu/iris/files/2015/12/image007.jpg>
[captura 17/11/2016]



**Jaime Huguet, *Última Cena*, c. 1463-1470.
Barcelona, Museu Nacional d'Art de
Catalunya, inv. 040412-000.**

<http://museunacional.cat/sites/default/files/040412-000.JPG>
[captura 15/11/2016]



◀ **Dieric Bouts,**
Tríptico de la Última Cena,
1464-1468.
San Pedro de Lovaina.

Licencia Creative Commons [captura 19/11/2016]

▼ **Gil de Siloé y Diego de la Cruz,**
Retablo de la Cartuja de Miraflores,
1496-1499.
Última cena.

[Foto: autora]



▲ **Justo de Gante,**
La comunión de los apóstoles, 1473-1474.
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

http://www.casa-in-italia.com/artpx/flem/image/s/Joos_van_Gent_Urbino_Institution_Eucharis.JPG
[captura 17/11/2016]

► **Juan de Juanes,**
Última Cena, c. 1562.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_Última_Cena_\(Juan_de_Juanes\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Última_Cena_(Juan_de_Juanes))
[captura 15/11/2016]



POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderán los derechos de explotación de los mismos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, n.º, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n.º 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN IX · Nº 17 · 2017
DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA

e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números de editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: iconografia@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Museo Cartográfico Juan de la Cosa de Potes

Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

Imagen de cubiertas: Detalle de la enjuta occidental de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse [foto: Fco. de Asís García]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

NÚMERO MONOGRÁFICO: DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA

e-ISSN: 2254-853X

Volumen IX, nº 17

2017

SUMARIO

	Páginas
<i>Prefacio</i>	5
Matilde AZCÁRATE LUXÁN y María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ	
<i>Aristóteles y la cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI</i>	7-44
Herbert GONZÁLEZ ZYMLA	
<i>Divinidades y vírgenes de cara negra</i>	45-60
Pilar GONZÁLEZ SERRANO	
<i>El fruto del deseo: connotaciones sexuales de la mandrágora desde Egipto hasta la Edad Media</i>	61-79
Irene GONZÁLEZ HERNANDO	
<i>Evolución iconográfica e iconológica del juicio osiriaco en la Edad Media</i>	81-103
María Amparo ARROYO DE LA FUENTE	
<i>La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía</i>	105-124
Ana VALTIERRA LACALLE	
<i>La personificación del mar: evolución y transformaciones iconográficas del Mundo Clásico al Medioevo</i>	125-140
María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ	

PREFACIO

Los artículos que integran el presente número son trabajos dedicados al estudio de las pervivencias de la tradición clásica en la iconografía medieval. En el tránsito de la Antigüedad a la Edad Media, la iconografía de algunos mitos, símbolos y temas clásicos pasó a formar parte del nuevo código iconográfico que, lentamente, se abría camino entre los artesanos y artistas, tanto de Occidente como del ámbito bizantino. Los antiguos iconos experimentaron un proceso de metamorfosis semántica y formal que permitió su continuidad durante todo el devenir histórico del Medioevo. Además, hay que tener en cuenta el hecho de que la doctrina alegórico-moral fue la manera más utilizada a partir de la Edad Media para interpretar algunos de los mitos clásicos, ya que la enseñanza moral que se podía extraer de los relatos mitológicos tenía una especial importancia para la Iglesia.

En ocasiones, los prototipos formales clásicos se mantuvieron vigentes en la Edad Media, con apenas ligeras variaciones con respecto a sus modelos, aunque sirvieran para expresar formulaciones ideológicas y/o religiosas bien distintas a las que tuvieron en su génesis. Por otra parte, y en sentido inverso, es muy interesante subrayar cómo la moralización del contenido de algunos mitos clásicos durante la plena Edad Media y el sentido edificante que les fue otorgado permitió que aquellas fábulas paganas sobrevivieran en la memoria del mundo medieval, aunque fueran plasmadas por los artistas con una iconografía que les era extraña y contaminadas por atributos iconográficos insólitos, desvaneciéndose su antigua iconografía. En este sentido debemos tener presente el proceso de cristianización de los mitos paganos, unido al estudio de los dioses paganos como antiguos reyes o personajes destacados, tendencia que recibirá el nombre de Everismo y que marcará en gran medida la iconografía de los dioses clásicos en la Edad Media.

Matilde AZCÁRATE LUXÁN
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ
Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología
Universidad Complutense de Madrid

ARISTÓTELES Y LA CORTESANA: ICONOGRAFÍA DEL FILÓSOFO METAFÍSICO DOMINADO POR EL DESEO ENTRE LOS SIGLOS XIII Y XVI

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@ucm.es

Recibido: 2/5/2017

Aceptado: 30/5/2017

Resumen: La historia de Aristóteles y la cortesana, llamada en unos relatos Phyllis, Filis o Campaspa, relata una historia totalmente inventada, concebida para ridiculizar al filósofo al que tanto se admiraba en el pensamiento escolástico de los siglos XIII, XIV y XV. Según este relato, Aristóteles habría reprendido a Alejandro Magno por distraerse en exceso con las cortesanas y mujeres de placer que vivían en el Palacio, dejando de atender a sus verdaderas obligaciones como hombre de estado. Phyllis decide entonces ridiculizar al preceptor del emperador haciendo que el padre de la Metafísica sea víctima de unos deseos físicos irrefrenables. Le seduce y le ofrece mantener relaciones sexuales plenas si se deja ensillar y montar como si fuera un caballo (poderoso símbolo de las pasiones) y la pasea por un jardín al medio día. Previamente, Phyllis ha informado a Alejandro del lugar en el que debe esconderse para ver cómo su maestro hace exactamente lo contrario a lo que predica. Alejandro, al ver a Aristóteles cabalgado, le pregunta: ¿Cómo ha llegado a esa situación? y su maestro, avergonzado, le contesta: “desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe”.

El relato y su iconografía se entendían en la Baja Edad Media y el primer Renacimiento como una advertencia contra la lujuria y las falsas filosofías que no preparaban al hombre para la muerte y la salvación del alma. Encierran, como buena parte de la literatura sapiencial medieval, una visión misógina de la mujer, habitual en el estamento del clero, en virtud de la cual, las féminas, con su belleza, someten a los hombres y los convierten en animales dominados por pasiones irrefrenables. La leyenda de Aristóteles y la cortesana, simboliza el poder de la lujuria y tiene por objeto ridiculizar aquello que es más merecedor de respeto: la *Metafísica* y su maestro, Aristóteles.

Palabras clave: Aristóteles; Alejandro Magno; Phyllis; Campaspa; cabalgar; látigo; fusta; dominación.

Abstract: The story of Aristotle and the courtesan, called in some accounts Phyllis, Filis or Campaspe, narrates a story totally invented, conceived to ridicule the philosopher so admired in the scholastic thought of the 13th, 14th and 15th centuries. According to this account, Aristotle would have reprimanded Alexander the Great for getting too distracted with the courtesans and concubines who lived in the Palace, disregarding his true responsibilities as a statesman. Phyllis then decides to mock the Emperor's preceptor by making the father of Metaphysics the victim of irrepressible physical desires. She seduces him by offering to keep full sexual intercourse with him if he consents on being saddled and ridden as a horse (a powerful symbol of passions) to walk her round a garden at noon. She has previously informed Alexander about the place where he has to hide in order to realise how his master does exactly the opposite as he preaches. Alexander, on seeing Aristotle ridden, asks him: How have you reached this situation? And his master, ashamed, answers: Distrust love for, if it can turn an old philosopher into a madman, to what extreme will it be able to take a young prince.

During the Late Middle Ages and Early Renaissance the story and its iconography were understood as a warning against lust and the false philosophies that did not prepare man for death and the salvation of his soul. They collect, the same as a large part of the medieval sapiential literature, a misogynistic view of the woman, frequent within the clergy in the Lower Middle Ages. According to this assumption, females utilize their beauty to submit men and convert them into animals dominated by uncontrollable passions. The legend of Aristotle and the Courtesan symbolises power and lust, aiming at ridiculing what deserves the maximum respect: Metaphysics and his master, Aristotle.

Key words: Aristotle; Alexander the Great; Phyllis; Campaspe; ride; whip; riding whip; domination.

La consideración de Aristóteles a lo largo de la historia y su incidencia en la creación iconográfica

Aristóteles de Estagira, el famoso filósofo del siglo IV a.C., vivió entre los años 384 y 322 a.C. y fue autor de más de 200 tratados, de los que sólo 32 han sobrevivido al naufragio de conocimientos que supuso el fin de la antigüedad. Las obras conservadas componen el que se ha dado en llamar: *Corpus Aristotelicum*, que habitualmente se publica siguiendo la edición prusiana que hizo Immanuel Bekker (1785-1871), que vio la luz en Berlín, entre 1831 y 1871¹. Aristóteles abordó en sus escritos el estudio de la lógica, la metafísica, la ciencia, la ética, la política, la estética, la retórica, la naturaleza, la astronomía y la biología. Fue, por tanto, un filósofo en el sentido etimológico del término, dado que sentía amor por la sabiduría, entendida en el más amplio sentido de la palabra². Cuando tenía 17 años, Aristóteles viajó a Atenas, ciudad donde se formó como discípulo de Platón (427-347 a.C.) y de Eudoxo de Cnido (390-337 a.C.)³. Durante veinte años permaneció en la Academia de Atenas, la más importante de las instituciones docentes que existían entonces en la ciudad. Su pensamiento adquirió una madurez e independencia tal, que es considerado por buena parte de los historiadores de la filosofía como el padre del pensamiento científico lógico, tal y como lo conocemos actualmente, matizado, eso sí, por las aportaciones del racionalismo de René Descartes (1596-1650)⁴. Aristóteles transformó las áreas de conocimiento cuyo análisis abordó, dejando una huella indeleble en ellas, que perduró durante siglos y aún influye en la actualidad, no en vano es considerado el padre de algunas disciplinas, como la Lógica y la Biología, cuya deuda con el pensamiento aristotélico constituye un espacio común y recurrente para cualquier estudioso.

¹ BEKKER, Immanuel (1831-1870). Las ediciones bilingües y trilingües de Bekker, en griego, latín y alemán, son las que habitualmente se usan para publicar la obra de Aristóteles en castellano (a veces también en edición políglota), siendo particularmente valoradas las que impulsó la editorial Gredos, que ha publicado las obras completas de Aristóteles. De los más de 200 tratados de los que se tiene noticia, escritos por Aristóteles, solo 30 son obras verdaderamente atribuibles a él, 2 dudosos y 14 espurios, lo que arroja una pérdida de 170 obras, de las que conocemos sólo el título y algún fragmento: los *scolia*. Con esa realidad material, cualquier juicio que se haga sobre la obra de Aristóteles ha de estar condicionado al hecho cierto de conocerse no más del 15 o 20 % de sus escritos, y al optimista pensamiento que afirma que hemos conservado lo más importante de su obra.

² ANTICH, X. (1990); DÜRING, I. (1990); YARZA, Iñaki (2001); KULLMANN, Wolfgang (2014).

³ GISINGER, Friedrich (1967); BRUN, Jean (1992); GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel (2006).

⁴ DOPAZO GALLEGO, Antonio (2015).

El padre de Aristóteles, Nicómaco, fue el médico del Rey de Macedonia Amintas III (?-369 a.C.), y este detalle explica por qué Aristóteles, entre los años 343 y 340 a.C., durante casi tres años, se trasladó a la ciudad de Pella, que era entonces la capital del reino de Macedonia, y allí se convirtió en el preceptor de Alejandro Magno, de Efestión y de los demás niños de la corte, contratado por Filippo II el Tuerto (382-336 a.C.)⁵. El más relevante filósofo del siglo IV a.C. dejó en la personalidad del más grande emperador que ha conocido el mundo antiguo, una huella profunda que contribuye a explicar, en parte, el comportamiento vehemente y lleno de curiosidad del joven macedonio.

Si Platón fundó la Academia, *Ακαδημία*, en Atenas hacia el 387 a.C., situada en los famosos jardines de Academo, donde se perpetuaron sus conocimientos y métodos de enseñanza: la hermenéutica y la anamnesis (no olvidar las ideas innatas y latentes en el alma inmortal), Aristóteles, en el 335 a.C., hizo lo propio al fundar el Liceo, *Λύκειον*, un gran centro docente construido en Atenas, asociado al recinto sagrado del templo de Apolo Licio, del que toma su nombre, donde perpetuó un método de enseñanza muy diferente, basado en el conocimiento de la naturaleza, la observación, el diálogo para contrastar la información y el ejercicio del pensamiento lógico⁶. A diferencia de la Academia, en el Liceo la mayor parte de las clases eran públicas y gratuitas, entre otras razones porque era mantenido económicamente como lugar de conocimiento por patrones, benefactores y antiguos alumnos. A lo largo de su vida, Aristóteles reunió una buena biblioteca y numerosos discípulos, a los que llamaban los *peripatéticos*, que significa: *los itinerantes*, porque enseñaban dialogando mientras andaban en el entorno de ciertos jardines, en las cercanías del ágora de Atenas, o en la ribera del río Ilisos; un método educativo que capta con singular maestría Rafael de Sanzio (1483-1520) en la *Escuela de Atenas*, uno de los frescos de la *Stanza della Segnatura*, pintado entre 1509 y 1510; en cuya parte central de la composición, como eje del conocimiento en la antigüedad clásica, figuran Platón y Aristóteles, llevando los libros del *Timeo* y la *Ética a Nicómaco*, dialogando mientras caminan, con un Platón cuyo aspecto se ajusta al que tenía Leonardo da Vinci (1452-1519)⁷. Aunque Aristóteles murió en el año 322 a.C. en la ciudad de Calcis, su forma de enseñar y los conocimientos por él reunidos, se transmitieron y perpetuaron a través del Liceo⁸.

La legalización del Cristianismo tras la promulgación del edicto de Milán en el año 313, dado por el emperador Constantino (272-337), y la transformación del cristianismo en la religión oficial del Imperio, con la promulgación del edicto de Tesalónica del año 380, dado por Teodosio I (347-395), transformaron la mentalidad e idiosincrasia de los habitantes del *Mare Nostrum* y cambiaron el modo de percibir la filosofía clásica⁹. No fue difícil para los Padres de la Iglesia (San Gregorio, San Jerónimo, San Ambrosio y San

⁵ GREENHILL, William Alexander (1986); DUANE, A. March (1995); OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando de (2000); DESSEMOND, Maurice (2001); ROGERS, Guy Mac Lean (2004); MESQUITA, Antonio-Pedro (2008); HANSEN, Svend, WIECZOREK, Alfried, TELLENBACH, Michael y ALMAGRO GORBEA, Martín (2009); GREEN, Peter (2013); ROSS, William David (2013); SÁNCHEZ SANZ, Arturo (2013).

⁶ BRUN, Jean (1970); CALVO MARTÍNEZ, Tomás (2001).

⁷ FREEDBERG, S. J. (1992): pp. 56-57; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel (1993): p. 141.

⁸ LYNCH, John Patrick (1972).

⁹ STARK, Rodney (1996); HEATHER, Peter (2008); CASTILLO PASCUAL, Pepa (2012); VILELLA MASANA, Josep (2015).

Agustín) asimilar muchas de las teorías que, sobre la inmortalidad del alma y el papel del hombre en el cosmos, habían construido Pitágoras y Platón. Intelectuales como Dionisio Areopagita, Plotino (205-270) y San Agustín de Hipona (354-430) adaptaron el pensamiento platónico al mensaje catequético de los *Evangelios*, dotando de contenido filosófico al cristianismo, que hasta ese momento, y esto conviene no olvidarlo, había sido tan sólo un conjunto de creencias espirituales, no excesivamente estructuradas, que, habiendo surgido como una más de las religiones sotéricas del Próximo Oriente, se había abierto paso por los territorios del Imperio a base de ofrecer al fiel que la profesaba un futuro mejor tras su muerte, si se resignaba ante las desgracias y las adversidades de la vida cotidiana¹⁰. El pensamiento Aristotélico, centrado en la biología y la naturaleza, era más difícil de adaptar a los objetivos catequéticos de la salvación del alma, y es por eso que, en un primero momento, Aristóteles y sus seguidores no interesaron demasiado a los Santos Padres. Poco a poco, entre los siglos V y IX, se fueron debilitando las tradiciones del pensamiento aristotélico en el Occidente de Europa.

El desinterés del mundo cristiano por Aristóteles contrasta con la fascinación que por él experimentaron los intelectuales del califato Omeya, Abbasí y Selyuquí. Fueron los musulmanes los que preservaron la filosofía de Aristóteles y de sus seguidores, los peripatéticos, especialmente entre los siglos IX y XIII, con figuras tan relevantes como: Al Farabí (872-950), Avicena (980-1037), Averroes (1126-1198) y Maimonides (1138-1204)¹¹. El poso aristotélico explica por qué la ciencia en el Islam aventajó con mucho a la que se desarrolló en Occidente a lo largo de toda la Edad Media. Fueron los musulmanes quienes preservaron el saber de Aristóteles y estos conocimientos regresaron a la Europa occidental a través de pensamiento andalusí y gracias a la hibridación cultural de judíos, musulmanes y cristianos en la España de los siglos XII, XIII y XIV. La escolástica neo-aristotélica de los siglos XIII, XIV y XV adeuda mucho a las escuelas de traductores de Toledo, Sevilla y Murcia, que fueron los lugares en los que la tradición afirma que se produjo el trasvase del pensamiento aristotélico al mundo cristiano, reinterpretado por musulmanes y judíos¹².

Fueron las escuelas catedralicias de París y Chartres, en los siglos XII y XIII, y las recién nacidas Universidades de Salamanca, Sorbona, Oxford y Bolonia, en los siglos XIII y XIV, las que guardaron y difundieron, como un tesoro, los conocimientos de Aristóteles, sin que esto supusiera renunciar al poso cultural del pensamiento neo-platónico. Los pensadores escolásticos, palabra que significa literalmente: *ciencia de la escuela*, intentaron armonizar la filosofía antigua de Aristóteles y de los peripatéticos con la doctrina cristiana. La mayor dificultad estribaba en conectar la fe católica (la capacidad de creer en Dios sin tener evidencias materiales o sensoriales) con la razón y la ciencia (conocer el mundo a través de la lógica y el pensamiento racional). Según Santo Tomás de Aquino (1224-1274), la ciencia, en teoría, tenía que confirmar lo que la fe aportaba. Con la *Summa Teologica* de Santo Tomás, al que se considera también uno de los Padres de la Iglesia, culmina el pensamiento neo-aristotélico en el que: *la razón es esclava de la fe*. Según el pensamiento escolástico, el hombre sólo se puede elevar al mundo de lo

¹⁰ BARASCH, Moshe (1991); BROWN, Peter (2001); PIÑERO, Antonio (2007); LÓPEZ SALVÁ, Mercedes, SANZ EXTREMEÑO, Ignacio y PAZ AMÉRIGO, Pablo de (2016).

¹¹ GUTAS, Dimitri (1988); CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1997); AVERROES (2005); BERTOLACCI, Amos (2006); GOUGENHEIM, Sylvain (2009); KRAEMER, Joel L. (2012); AL FARABÍ (2017).

¹² PUIG MONTADA, Josep (1995); DOMÍNGEZ ORTIZ, Antonio (1998); VEGAS GONZÁLEZ, Serafín (1998); GARCÍA FITZ, Francisco (2002); SANTOYO, Julio César (2009).

trascendente por la fe y propone un sistema de exploración de la naturaleza para encontrar el sentido cristiano de la Revelación a través de la creación, entendiendo que esta es la obra maestra de Dios de modo que, conociéndola racionalmente, se podía conocer a su hacedor. Los sentidos y el razonamiento lógico, no sólo no engañan al alma, sino que la pueden conducir al conocimiento por medio de la observación y la ciencia: *Omnis mundi creatura, quasi liber et pictura, nobis est in speculum*¹³. La asimilación del pensamiento naturalista de Aristóteles llegó a tal punto que Santo Tomás de Aquino comenzó su curso sobre Aristóteles en la Sorbona de París vestido a la islámica y con turbante, para resaltar que habían sido los filósofos musulmanes los que habían preservado su pensamiento. Pese a ese reconocimiento, hecho por Santo Tomás en forma de comunicación no verbal, usando los lenguajes de la indumentaria, lo más habitual es encontrar la representación de Santo Tomás, sentado en una cátedra, entre Platón y Aristóteles, venciendo o pisoteando al herético Averroes, que cae al suelo, a sus pies, tal y como se ve, por ejemplo, en la tabla procedente de la iglesia de Santa Catalina de Pisa, hoy en el Museo de San Mateo de Pisa, pintada por un artista del círculo de Simone Martini o por Lippo Memmi, en fecha incierta entre 1332 y 1340¹⁴.

La admiración por Aristóteles practicada por los pensadores cristianos de los siglos XIII, XIV y XV, entre los que figuran: Alejandro de Hales (1185-1245), San Alberto Magno (1193-1280), San Buenaventura (1217-1218) y Roger Bacon (1214-1298), condujo a la formulación de un tópico universitario: el *magister dixit*, en virtud del cual, ante cualquier duda, se debería dar por válido e incuestionable aquello que hubiera dicho Aristóteles, cuyas aseveraciones eran entendidas como una verdad que no podía y no debía ser cuestionada. La admiración ciega por Aristóteles, que no dejaba de ser un pagano, lógico, biológico y metafísico, generó notable malestar en algunos círculos intelectuales y en algunas autoridades religiosas, porque no dejaba de ser admiración profesada por un pagano. Para moderarla, se optó por inventarle una historia, totalmente espúrea, que hiciera que el padre de la *Metafísica* fuera víctima de unos deseos físicos descontrolados e irrefrenables. De ese modo, se salvaba la excelencia de su filosofía y, a la vez, se le censuraba por su estilo de vida como hombre. Venían a decir algo así como: Aristóteles es admirable por su pensamiento, pero estaba gobernado por las pasiones y por los instintos sexuales más bajos, y esto era entendido en la Baja Edad Media como una consecuencia de su condición de hombre pagano y politeísta.

Fue en este contexto cultural ambivalente, de admiración y menosprecio, en el que se inventó la historia de Aristóteles y la cortesana, de la que existen tres variantes textuales diferentes, que originan otras tantas variantes iconográficas¹⁵. Hoy se acepta que las tres variantes parten de una misma fuente común, anónima y de tradición oral, que se ha perdido, pero que tomó soporte escrito entre 1200 y 1260, de conformidad a tres relatos, cuyos argumentos tienen numerosos elementos comunes y detalles diferenciales mínimos, definidos como: relato alemán, relato francés de Henry de Valenciennes y relato francés de Jacques de Vitry.

¹³ DERISI, Octavio Nicolás (1945); HAYA SEGOVIA, Fernando (1997); MINECAN, Ana María Carmen (2015); COPELSTON, Frederick Charles (2007); MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Lourdes (2008); MARTÍNEZ LORCA, Andrés (2008); PÉREZ DE LABORDA, A. (2009).

¹⁴ RÉAU, Louis (1998): pp. 281-285; CAMILLE, Michael (2005): pp. 24-25.

¹⁵ BORGELD, A. (1902).

La primera variante, citada como relato alemán por ser más frecuente en los manuscritos alemanes y centro-europeos, desarrolla un argumento que se presenta en dos escenas diferentes. En la primera se afirma que, estando en Pella, la capital de Macedonia, y siendo Aristóteles el preceptor de Alejandro Magno, Aristóteles le advierte y le reprende sobre lo peligrosas que son ciertas mujeres, al darse cuenta de que el joven príncipe, en lugar de estar atento a la lección y ser aplicado en el estudio, observa por la ventana a unas cortesanas, ricamente ataviadas, muy atractivas y engalanadas que pasean por un jardín. Aristóteles aprovecha esa ocasión para avisar a Alejandro de lo peligrosas que resultan ciertas mujeres, capaces de distraer a los hombres de sus verdaderas obligaciones usando los encantos de su belleza. Al día siguiente, la cortesana acude al estudio donde Aristóteles está leyendo, dialogan y él, seducido por su belleza, se siente atraído por ella y le ofrece unas monedas de plata a cambio de pasar la noche juntos. Días después, Alejandro espía a su maestro y descubre que una de las cortesanas a las que vio por la ventana le ha convencido de que, para mantener relaciones sexuales con él, antes debería humillarse y dejar que le cabalgue, ensillado como si fuera un caballo (un poderoso símbolo de las pasiones, de tradición platónica, presente en el *Fedro*), con unas bridas en la boca, golpeándole las nalgas con un látigo o una fusta. Aristóteles accede a ese preámbulo erótico como parte de un juego sexual más amplio por el que, además, está pagando. Alejandro, al ver la falta de coherencia entre las lecciones que predica su maestro y lo que hace de realidad, le dirige un severo reproche y Aristóteles, avergonzado, le responde: *Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*.

La segunda variante del relato, es la más conocida y se cita como: *Lay de Aristóteles*. Se acepta que surgió en Francia y, de allí, se expandió por los territorios ribereños del Mediterráneo, con ejemplos en manuscritos italianos y españoles. La versión más antigua del *Lay de Aristóteles* es conocida a través de un poema, que estuvo largo tiempo atribuido a Henri de Andeli, y hoy se acepta como compuesto por el cronista de la IV Cruzada, Henry de Valenciennes, del que hay seis variantes textuales manuscritas en francés y copias en otras lenguas romances¹⁶. Según la segunda versión del relato, a la que por su origen se cita como relato francés, Alejandro Magno, acompañado por su maestro Aristóteles, se hallaba en plenas campañas para conquistar el Imperio Persa cuando conoció a una cortesana oriental, llamada en unas fuentes, India, en otras, Campaspa, y en otras, Phyllis o Filis, una variante léxica que busca la homofonía con la raíz del sustantivo griego que significa: *la amiga*, o que a lo mejor es consecuencia de la corrupción por contracción vocálica y consonántica del nombre Herpilide, que según afirma Diógenes Laercio, fue la concubina de Aristóteles¹⁷. Alejandro se enamoró locamente de Phillis y estaba dispuesto a parar las campañas, poniendo en peligro la buena marcha de la contienda. Ocasionalmente los poemas sitúan el romance entre Phillis y Alejandro en la India. El malestar del ejército de Alejandro, y el temor a una rebelión, hacen que Aristóteles, habiéndose percatado del grave error que suponía esta relación amorosa, decidiera amonestar a su discípulo y prevenirle contra los peligros que entrañan los goces carnales que desvían la atención de las verdaderas obligaciones del hombre de Estado. Aristóteles persuade a Alejandro para que rompa su relación con Phillis y le anima a controlar sus deseos. La cortesana, cuando se entera de la maniobra del filósofo,

¹⁶ ZUFFEREY, Françoise (2004a).

¹⁷ A veces se la llama simplemente *India*, en otras variantes del relato se la nombra Candaci, Orsina, Ciola, Regina, Rosa, Orfale e incluso Briseida. DIÓGENES LAERCIO (1792): p. 269.

despechada, decide seducir a Aristóteles en presencia de su discípulo para humillarle y provocar su escarnio público, poniendo en evidencia ante Alejandro la falta de coherencia entre lo que Aristóteles enseña y lo que de verdad hace. Al día siguiente, a la hora de nona, es decir, al medio día, a plena luz del día, Aristóteles, está caminando por los jardines del palacio y, mientras está leyendo y meditando, se encuentra casualmente con Phillis, a la que contempla en una torre, cantando, con el pelo suelto y vestida con un brial o una camisa cuyo cordaje está desatado o aflojado a la altura del pecho para dejarlo parcialmente visible, en una apariencia y actitud muy semejante a la que a veces se observa en las seductoras sirenas¹⁸. Phillis le confiesa al filósofo que estaría dispuesta a mantener relaciones sexuales con él, aunque es ya un hombre muy anciano, si antes le dejara ensillarle, como si fuera un caballo, y la paseara montada sobre su espalda por el jardín. La cortesana previamente ha informado a Alejandro del lugar donde debe permanecer escondido para ver cómo su maestro se humilla ante ella con la única intención de obtener sus favores sexuales. Todo sucede según lo tenía previsto Phillis y, cuando Aristóteles está a gatas y tiene sobre sus espaldas a la cortesana montada, Alejandro se presenta en el jardín y le pide a su maestro explicaciones sobre lo que está ocurriendo. Aristóteles le responde: *Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*. En esta segunda variante, que guarda una relación directa con el relato alemán, Alejandro es un hombre maduro y Aristóteles es un anciano, lo que contribuye a generar el contraste entre la belleza de Phillis y la senectud del filósofo. La imagen resulta más patética si cabe, al mostrar un anciano enloquecido por la pasión concupiscente. La enseñanza final extraída del poema es que Eros, el Amor, tiene poder sobre todos los hombres, con independencia de su edad, condición y sabiduría, y que no se debe culpar a los hombres por hacer cosas irracionales cuando están gobernados por sus poderosos mandatos imperativos.

La tercera variante del relato fue compuesta por Jacques de Vitry (1160-1244), el famoso historiador y teólogo, que llegó a ser obispo de Acre. Vitry transformó la historia de Aristóteles y la Cortesana, dotándola de un fuerte contenido moral y la usó como *exempla* en algunos de los sermones que compuso, en los que Phillis no es una cortesana, sino la esposa de Alejandro. El resto de la historia es casi idéntica. Aristóteles advierte a Alejandro que pasa demasiado tiempo con su esposa y que desatiende algunas de sus obligaciones como hombre de estado. Le avisa que esa falta de preocupación por lo castrense ha provocado cierto malestar entre los hombres de su ejército y que esa desazón podría culminar en una revuelta. Alejandro rechaza a la cortesana y, cuando Phillis se entera, decide vengarse del filósofo y ridiculizarle delante de Alejandro y de la corte. Le seduce y le ofrece sus favores sexuales si antes deja que le ensille y la pasea por el jardín del palacio como si fuera un caballo. Aristóteles acepta y Phillis avisa a Alejandro para que, con el resto de la corte, lo pueda contemplar a escondidas y ver la falta de coherencia entre las enseñanzas que predicaba Aristóteles y lo que de verdad hace. De esta manera, el engaño no es sino la expresión, en clave jocosa y un poco subida de tono, de la perfidia vengativa de las mujeres cuando están despechadas, acompañada de un consejo aleccionador que se da a los hombres en general para que sean precavidos cuando tengan cerca una fémica tan astuta como Phillis¹⁹. La Iglesia, que en el momento en que escribe Jacques de Vitry estaba muy ligada a las enseñanzas de Aristóteles por medio de la

¹⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998); RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999); RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009).

¹⁹ GREVEN, J. (1914), nº 15; VITRY, Jacques de (1986).

Escolástica, transformó intencionadamente la historia para, dotándola de una nueva moraleja, usarla en los sermones y afirmar que la única filosofía válida es la que preparaba para la muerte²⁰.

Ironías del destino, en las tres versiones, que tienen un eje argumental común con leves variantes narrativas, Aristóteles, que tanto se había esforzado en sus escritos en tratar de demostrar la inferioridad de las mujeres frente a los hombres, debe a una mujer y a una historia de alto contenido erótico, una parte de su popularidad iconográfica en la Edad Media y el Renacimiento, entre los siglos XIV y XVI; un momento histórico en el que Phillis, Filis, Campaspa o la anónima cortesana oriental, dieron a Aristóteles una parte de lo que merecía, al imaginar al padre de la Metafísica dominado por unos deseos carnales muy físicos²¹. De hecho, Gutiérrez Baños, al analizar la iconografía de Aristóteles y la cortesana, la integra como uno más de los temas figurativos que plantean la representación del mundo al revés, es decir, mujeres dominantes que controlan a hombres sumisos²².

Atributos y formas de representación

La representación de Aristóteles cabalgado por la cortesana se ajusta a tres variantes básicas: la primera deriva del que se ha dado en llamar relato alemán del siglo XIII en el que Aristóteles es un hombre maduro, Alejandro un adolescente y Phillis una mujer atractiva, la segunda es la que deriva del poema y los sermones franceses en los que Aristóteles es un anciano, Alejandro un hombre maduro y Phillis una cortesana vestida según las modas imperantes en los siglos XIV y XV, la tercera es consecuencia de la evolución formal del tema en el Renacimiento y Barroco, momento en que la cortesana viste según la sofisticación de las cortes europeas del siglo XVI o es imaginada como una mujer sensual y desnuda²³.

La primera variante iconográfica de la historia de Aristóteles y la cortesana, que es calificada, como se dijo, como fiel al relato alemán, desarrolla la escena de acuerdo a tres momentos diferentes: el aviso que Aristóteles le hace a Alejandro contra las mujeres, el encuentro de Aristóteles y la cortesana, en el que dialogan y el filósofo le ofrece dinero a cambio de sus favores sexuales, y Alejandro contemplando cómo su maestro es cabalgado por la cortesana, ricamente ataviada. En la primera escena, Aristóteles, vestido con la misma indumentaria que usaban los profesores de la Baja Edad Media, es decir, con toga docente y birrete de doctor, está dando clase en un aula a los niños de la corte de Pella y

²⁰ LEÓN FLORIDO, Francisco (2013).

²¹ HOROWITZ, Maryanne Cline (1976); CANTARELLA, Eva (1991), pp. 95 y 213.

²² “Apenas es necesario un comentario sobre la situación de la mujer en la Edad Media. Considerada instrumento de perdición, idea que encontró a veces expresiones literarias verdaderamente terribles, su sujeción al hombre era tenida por natural, especialmente en el seno del matrimonio, que, lejos de ser considerado una relación entre iguales, era entendido en los textos de inspiración aristotélica como un régimen bien ordenado donde al gobierno del marido había de corresponder la obediencia de la esposa. Por ello es por lo que deben considerarse dentro del tópico del mundo al revés aquellas imágenes en las que la mujer ocupa una posición preeminente con respecto al hombre, imágenes, por ejemplo, en las que el hombre hila mientras la mujer detenta la autoridad doméstica, en las que el hombre recibe una zorra por parte de la mujer, en las que el hombre sirve de animal de tiro a la mujer”. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): pp. 156-158.

²³ MARSILLI, Pietro (1984).

reprende a un joven Alejandro Magno que, en lugar de aplicarse a la lección, estaba mirando a unas cortesanas a través de una ventana abierta al fondo de la sala. Las mujeres ricamente engalanadas pueden o no estar representadas, pero los ventanales abiertos se representan siempre, para indicar así que Alejandro se distraía mirando por ellos lo que acontecía fuera del aula. Como Aristóteles nació en el 384 a.C. y fue preceptor de Alejandro Magno entre el 343 y el 340 a.C., se le imagina como un hombre maduro y barbado, de entre 41-43 años. En cambio, Alejandro, que había nacido en el año 356 a.C., es imaginado como un adolescente en plena pubertad, es decir, como un joven de 13-16 años. Así aparece, por ejemplo, en una miniatura que ilustra un código francés de la segunda mitad del siglo XIV, guardado en la British Library, ms. Royal 20 B. XX (Fig. 1) donde Alejandro, cabizbajo y avergonzado, recibe una severa reprimenda de Aristóteles, sentado en la cátedra, mientras el resto de niños se aplican a la lectura sentados en sus pupitres²⁴. En la segunda escena, Aristóteles está en su estudio, situado en el interior de una torre-biblioteca, leyendo, y recibe la visita de la cortesana, ricamente ataviada y peinada. Inician un diálogo. El filósofo interrumpe la lectura y, para mostrar que se siente atraído por la cortesana, le acaricia la barbilla o le ofrece monedas a cambio de sus favores sexuales, tal y como se puede ver representado en una tela bordada, obra de un artista alemán del gótico lineal, ejecutada entre 1310 y 1320, hoy en el Augustinermuseum de Friburgo (Fig. 2). En la tercera escena, Alejandro, a solas o junto a Efestión, contempla desde un lugar elevado cómo Aristóteles, a gatas, se humilla y sirve de montura a la cortesana. La escena se representa de conformidad a dos variantes cuidadosamente codificadas. Cuando Alejandro está a solas, observa la escena desde el camino de ronda del castillo-palacio de Pella, adaptando la representación del palacio clásico del siglo IV a.C. a la realidad visual de los ambientes nobiliarios de los siglos XIV y XV, o desde una ventana abierta en lo alto de una torre, tal y como se puede ver en dos cajas de marfil, decoradas con relieves que desarrollan los ciclos iconográficos del Castillo de Amor²⁵, ambas parisinas, de hacia 1330-1340, seguramente salidas del mismo obrador eborario, conservadas respectivamente en el Metropolitan Museum de Nueva York (Fig. 3) y en el Victoria and Albert de Londres²⁶. Si Alejandro está con Efestión, juntos observan la humillación de Aristóteles, desde un punto de vista elevado, apoyados en un poyete o desde una especie de mirador, como si la escena hubiera acontecido en un jardín o una huerta. En cualquiera de las tres variantes, puede estar incluida la respuesta que Aristóteles le dio a Alejandro, escrita en francés o en latín, dentro de filacterias: *Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*. Cuando se incluye filacteria, Aristóteles es representado mirando hacia arriba, como si le hablara directamente a Alejandro, tal y como sucede en un tapiz alemán de la década de 1470-1480, conservado en el Museo de Historia de Basilea, en el que, además, Aristóteles, en lugar de llevar el birrete de doctor, luce sobre la cabeza un gorro con dos remates puntiagudos, que son semejantes a las orejas de un asno, lo que supone una burla indudable, puesto que el inteligente y preclaro Aristóteles se comporta, guiado por las pasiones, como si fuera un burro en celo (Fig. 4). En otras ocasiones, en cambio, son Alejandro y Efestión los que dialogan y comentan con gesto jocoso lo irónico que resulta contemplar a su maestro predicando una doctrina que él mismo no practica, tal y como aparece en un dibujo a punta seca, que se atribuye al

²⁴ REYNOLDS, Catherine (1994).

²⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016).

²⁶ WILLIAMSON, Paul y DAVIES, Glyn (2014): pp. 653-663.

Maestro del Libro de la Razón (Fig. 5) y se data hacia 1485, hoy en el Rijksmuseum, Amsterdam²⁷.

Los dos relatos de la variante textual francesa, tanto el poema de Henry de Valenciennes, como los sermones de Jacques de Vitry, generan un modelo iconográfico tan parecido que resulta casi imposible de distinguir. En ambos casos se representan dos acciones distintas, cuyos protagonistas son un Alejandro en plenitud y madurez, un Aristóteles anciano y la cortesana Phillis elegantemente vestida. En la primera escena se representa a Aristóteles anciano, sedente sobre un escaño con atril y libro abierto, como preceptor de Alejandro, en el momento en que le advierte a su discípulo contra los peligros que se derivan de desviar la atención de las verdaderas obligaciones que tiene como hombre de estado y abandonarse a los placeres y la sensualidad. La segunda escena muestra a Aristóteles en el jardín, como un anciano de larga barba y pelo canoso, sometido, humillado y cabalgado por la cortesana Phillis, de un modo tal que se produce el contraste entre la belleza de la mujer joven y la senectud del filósofo. Las obras del primer renacimiento franco-flamenco y alemán, de inicios del siglo XVI, que tienen todavía mucho de bajomedievales, en su búsqueda del naturalismo, se regocijaron en imaginar a Aristóteles como un anciano de larga barba encanecida y a Phillis como una mujer vestida lujosamente, según las modas del momento, que le tira del pelo o de la barba, tal y como fue representado por Lucas Cranach en un óleo de 1530 (Fig. 6), vendido en Sotheby's, Londres, en 2001, en el que Phillis viste según la moda de la corte de Francisco I de Francia²⁸.

En todas las variantes iconográficas, tanto las que siguen el relato alemán, como las que siguen el relato francés, Aristóteles está representado como si fuera un animal o como si se comportara como un animal; la parte racional ha quedado eclipsada por los deseos sexuales más elementales y el filósofo se comporta de un modo que no le corresponde, caminando a cuatro patas, gobernado por Phillis, que le ha puesto arneses (correas de cuero) y jaeces (adornos metálicos que se superponen a las correas de cuero) y le conduce, guiándole con la ayuda de un bocado, amarrado a la brida y a las riendas, marcándole la dirección hacia la que se debe mover. Las artes figurativas de la Baja Edad Media y el primer Renacimiento mostraron mucho interés a la hora de representar con objetividad los arneses y jaeces, especialmente en lo tocante a la figuración del bocado, como bien demuestra uno de los relieves, ejecutado en madera en su color, de la sillería de coro de la iglesia abacial de Montbenoît, labrado en 1527 (Fig. 7), en el que el artista consiguió expresar con maestría el gesto alterno de dolor y placer al clavarse el bocado en la comisura de los labios del filósofo²⁹.

La iconografía de los siglos XIV, XV y XVI muestra a la cortesana cabalgando a Aristóteles de dos modos diferentes: la mayoría de las veces Phillis monta a la gineta, es decir, sentada de lado, sobre la espalda de Aristóteles, con ambas piernas hacia el lateral derecho, que es el modo de montar usado habitualmente por las mujeres en la Edad Media, condicionado por la falta de movilidad que implicaba para ellas montar a caballo vistiendo voluminosas faldas y complicados vestidos. De hecho, como montar a la gineta era la forma más usada por las féminas, a veces se denomina a esta forma de cabalgar: *montar a la amazona*. Aunque es menor el número de ejemplos, también hay obras de arte

²⁷ FILEDT KOK, J. P. (1985).

²⁸ *London Sotheby's*, December 13, 2001, lot. 24.

²⁹ BARTHELET, M. (1853).

en las que se representa a Phillis montando a horcajadas, es decir, sentada sobre la espalda de Aristóteles con una pierna a cada lado, lo que puede implicar también el uso de espuelas para azuzarle. En ambos casos, a la gineta o a horcajadas, se representa a la cortesana montando a la brida, es decir, vistiendo con arneses y jaeces la cabeza de Aristóteles y usando el bocado y la brida para controlar la dirección hacia la que se mueve. Aristóteles se comporta con la misma actitud que tendría un caballo.

Aunque los relatos hablan siempre de haberle puesto a Aristóteles una silla de montar sobre la espalda, ésta casi nunca se representa en las artes figurativas, salvo en casos muy excepcionales, en los que la fidelidad a la fuente escrita conduce al artista a asumir la representación de la silla de montar con sumo detalle, incluyendo el estribo sobre el que Phillis apoya el pie. La actitud de Phillis al montar al filósofo suele ser violenta, puesto que golpea a Aristóteles con saña para hacerle avanzar de conformidad a cuatro posibles actitudes: le tira del pelo, le golpea con la mano en las nalgas, como si fuera la grupa del caballo, le golpea con látigo simple o látigo múltiple de hasta siete colas, o le golpea con una fusta o un palo. Es habitual la representación detallada del maltrato, mezclando en el gesto del filósofo el dolor y el placer. A veces, como sucede en un relieve que decora uno de los pilares de la iglesia de Saint-Pierre de Caen³⁰, del siglo XIII-XIV, el látigo tiene tres colas y Phillis monta a horcajadas usando silla de montar y estribos (Fig. 8). En una miniatura del folio 159 del Ms. 31 de la Biblioteca de Augsburgo, ejecutada entre 1486 y 1520, se muestra a Phillis usando con gran habilidad un látigo agitado al viento, cuyas puntas están rematadas en pinchos metálicos para hacer con ellos más daño. Un elegante dibujo renacentista de Jan de Beer, ejecutado entre 1520 y 1536, actualmente en el Museo Británico, muestra a Phillis, golpeando a Aristóteles con una delicada fusta con la que, en lugar de hacerle daño, le está acariciando, en un perverso juego intelectual en el que se invierte el sentido del uso de los objetos, puesto que una fusta sirve para golpear a un animal y hacerle moverse y la cortesana la usa para excitar al viejo con caricias. En una estampa ejecutada por Georg Pencz, en 1545, se muestra a Phillis con espuelas, dispuesta a clavárselas en los muslos a Aristóteles.

Phillis suele vestir según la moda imperante en cada momento, de modo que, a través de su indumentaria, puede saberse la década aproximada de ejecución de una obra de arte, aunque ésta sea anónima y esté indocumentada. En el *look* con que se representa a Phillis, constituyen un espacio común el uso del brial, con el cordaje abierto para dejar parcialmente visibles los pechos, el entalle del cinturón, de caída vertical o sinuosa (el cingulo fue, a lo largo de la Baja Edad Media, un poderoso símbolo de la elegancia femenina), los zapatos puntiagudos (rozando lo que hoy calificaríamos como comportamiento fetichista) y un complicado tocado sobre la cabeza, en forma de capirote, trenzas, redecilla o toca.

El cuidado con que los artistas captaban la indumentaria femenina al representar la iconografía de Phillis se puede advertir bien en un aguamanil holandés, de bronce dorado, ejecutado hacia 1400, dentro del sofisticado estilo internacional, que se conserva en el Metropolitán de Nueva York (Fig. 9), en el que una bella y refinada Phillis, de cara angelical, cabeza ovalada, labios prietos de piñón y ojos almendrados, está azotando con una de sus manos las nalgas de Aristóteles, mientras con la otra le tira del pelo, monta a la gineta y cifra una parte de su atractivo en la forma del vestido, cuyo cinturón está entallado bajo los pechos, tiene caída vertical y se remata con un cascabel, tiene mangas

³⁰ FULTON, Helen (2012): p. 384.

atacadas colgantes y luce larga coleta trenzada³¹. Otro testimonio muy representativo de la preocupación por representar la belleza de Phillis a través de su vestido lo encontramos en un dibujo alemán, atribuido a Wenzel von Olmutz, ejecutado entre 1485-1500, conservado en el Museo Británico (Fig. 10), en el que Aristóteles sujeta sus calzas con una liga, en la que está bordado un epígrafe en letra gótica fracturada, mientras Phillis le monta, vestida con rico traje entallado a la cintura, forros de piel en el cuello y los bajos, y tocado en forma de capirote con velo. El dibujo tiene el interés añadido de haber proporcionado la composición de una vidriera alemana de hacia 1510-1512, conservada en el Museo de Nuremberg (Fig. 11).

En el Renacimiento en Francia y Centro Europa, durante el siglo XVI, es habitual que Phillis cabalgue con el pelo recogido dentro de una redecilla, con el cuello adornado con cadenas de oro o de plata y gorro de ala ancha, decorado a veces con plumas exóticas, tal y como ocurre en el relieve anónimo de 1523, atribuido al maestro von Ottobeurem, conservado en el Museo Bayerisches de München, en el que Phillis gobierna a un Aristóteles joven e imberbe, tirándole del pelo, cortado a tazón según la moda de tiempos de Carlos V. A veces, en lugar de tener el pelo recogido, Phillis deja su melena suelta y agitada por el viento o por el movimiento enérgico del brazo, que mueve con saña cada vez que golpea a Aristóteles con el látigo, tal y como sucede en la xilografía de Lucas van Leyden, ejecutada entre 1520 y 1533, que se conserva en el Museo Paul Getty, y en el dibujo firmado MZ, acaso abreviatura de Mateus Zaisinger, de hacia 1520-1530, del Art Institute of Chicago.

En el pleno Renacimiento, el gusto por los lenguajes de inspiración clásica, llevó a los artistas a desnudar a Aristóteles y a Phillis, de modo que quedase a la vista el contraste entre las carnes flácidas del anciano y la firmeza de los muslos y la voluntad de la cortesana, cuya belleza femenina suele relacionarse con el hedonismo praxitelico, tal y como sucede en la estampa manierista ejecutada por Jan Sadeler, entre 1587 y 1593, hoy en el Museo de Bellas Artes de Montreal. Hay artistas, como Hans Baldung Grien (1484-1545), que han abordado la representación de Aristóteles y la cortesana, vestidos y desnudos, lo que resulta de especial interés al poderse analizar cómo afronta un mismo artista la representación de un mismo tema con los personajes vestidos y desnudos. Así se puede ver al comparar el dibujo del Museo del Louvre, datado hacia 1503, en el que Phillis viste elegantísimo atuendo cortesano, con la estampa de 1513, conservada en el Germanisches Nationalmuseum de Nueremberg, en la que Aristóteles está desnudo, su cuerpo está flácido y le monta una Phillis, cuya apariencia se ajusta al gusto alemán del XVI por las mujeres de formas rotundas y carnales³². En el Barroco se mantuvo la imagen de la cortesana desnuda, sensualmente enjoyada, como demuestra el óleo sobre lienzo pintado por Alessandro Turchi, hacia 1630-1640, hoy conservado en el Museo Fabre de Montpellier, que imagina la escena como si hubiera acontecido al amparo de la noche, incluyendo en la composición unas mujeres cómplices que llevan unas teas, detalle que tiene mucho que ver con la habilidad del artista a la hora de traducir a los lenguajes figurativos el tenebrismo barroco.

³¹ LITTLE, Charles T. y HUSBAND, Timothy (1987); MORRISON, Elisabeth y HEDEMAN, ANNE D. (2010): pp. 295-296.

³² SÖDING, Ulrich (2000).

Fuentes escritas

Existe un acalorado debate entre los filólogos, que no está del todo esclarecido, en el que se discute la datación de las fuentes escritas que recogen el argumento que relata cómo Aristóteles fue cabalgado por la cortesana. Hoy parece claro que el origen debemos buscarlo en tradiciones orales existentes ya en la segunda mitad del siglo XII, que adquieren soporte escrito a comienzos del XIII, entre 1200 y 1240. La fuente que se suele recoger como la más importante, popular y antigua, datada hacia 1220, es la que se atribuye a Henry de Valenciennes, cronista de la IV Cruzada, autor del libro: *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*, que compuso un poema titulado: *Lai de Aristoteles*³³, de 597 versos octosílabos, en francés, largo tiempo atribuido al poeta normando Henri de Andeli, que fue canónigo de la catedral de Rouen entre 1220 y 1240, pero que hoy se adjudica, sin reservas a Henry de Valenciennes. *Lay d'Aristotes*, es un relato aleccionador, a la vez que jocoso, picante y didáctico, muy famoso por ser declamado por juglares y trovadores, cuyo contenido es hoy bien conocido al haberse transcrito a partir de seis manuscritos franceses de diferentes cronologías donde se recoge³⁴.

La mayoría de los filólogos coinciden en afirmar que, la popularidad de este poema, que era cantado en las cortes nobiliarias de Provenza y Bretaña, explica que el teólogo, historiador y obispo de Acre, Jacques de Vitry (1160-1244), antes de convertirse en cardenal, reelaborase la historia, en fecha incierta entre 1229 y 1240, usándola en uno de sus sermones como: *Exempla Aristotélica*, convirtiendo a la cortesana en esposa de Alejandro³⁵. El carácter aleccionador del *Lay d'Aristotes* es lo que, sin duda, más interesó a los pensadores escolásticos. Por esa razón, suele recogerse como *exempla* en los *Sermones FERIALES*. Los dominicos incorporaron esta historia a su repertorio, como bien demuestra el *Celi Scala* de Juan Gobi el joven, muerto en 1326, que recoge la historia sin mencionar el nombre de Aristóteles, y cuyo texto se imprimió en Lion en 1485. El modo en que debe interpretarse el tema de Aristóteles y la cortesana en los sermones es diferente a como debemos leer la historia en los contextos cortesanos. En ambos casos el sometimiento o caída de Aristóteles es la consecuencia de la visión misógina que las altas jerarquías eclesiásticas y laicas tenían de la mujer. La aparición del tema en los sermonarios debe relacionarse con un pasaje del *Eclesiastes* que alude a la castidad y dice: *Hijo mío, no sigas tus caprichos, refrena tus deseos; si cedes al placer de tus deseos, te harás el hazmerreir de tus enemigos [...] Vino y mujeres extravían a los hombres inteligentes, el que anda con prostitutas se vuelve descarado; pobre y gusanos se apoderan de él, y su descaro será aniquilado*³⁶. Por otro lado el tema era muy útil para combatir el pecado de la lujuria, entendido como cualquier tipo de práctica sexual que no condujese a la reproducción, en ese sentido, la virilidad de Aristóteles quedaba, al ser cabalgado, muy comprometida, porque en las civilizaciones y contextos ganaderos de la Edad Media, se contemplaba como normal que los machos de las especies mamíferas, en

³³ La palabra *lay* se usa para hablar de una composición poética narrativa o lírica, generalmente de versos cortos, de origen bretón o provenzal, muy popular como divertimento en las cortes de la Edad Media.

³⁴ DELBOUILLE, Maurice (1951); WATHELET-WILLEM, Jeanne (1953); ZUFFEREY, Françoise (2004a); ZUFFEREY, Françoise (2004b); CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (2007); BRATU, Mihai Cristian (2007): p. 103.

³⁵ GREVEN, J. (1914), nº 15; JACQUES DE VITRY (1986); JACQUES DE VITRY (2013); LAWERS, Michel (1997): p. 27; BOITANI, Piero y TORTI, Anna (1998), pp. 89-90.

³⁶ *Eclesiástico*, 18, 30-33 y 19, 1-3.

los periodos de celo, copularan con las hembras, cubriéndolas por la espalda, de modo que el juego de Aristóteles y la lasciva Phillis serían interpretables como una inversión del comportamiento natural de los animales y del hombre como mamífero, puesto que Aristóteles es cabalgado-montado por una mujer, como paso previo a practicar una cópula completa con ella. De ese modo, el juego, entre irónico e hilarante, conducía a una advertencia a los hombres contra el poder que las mujeres pueden ejercer sobre ellos, capaces de debilitarles y humillarles³⁷. El *exempla* se encuentra también en el *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, del inquisidor dominico Etienne de Bourbon (?-1256), compuesto entre 1250 y 1256³⁸. La historia llegó a ser tan popular que, en 1260, se recoge en: *Le livres dou trésor*, de Brunetto Laini (1220-1294)³⁹; poco antes la recoge, casi del mismo modo, Pedro de Artajona (?-1193), el obispo de Pamplona que fue consejero de Sancho VI, a veces citado como Pedro de París, por haber estudiado en la Sorbona, y en un poema que desarrolla, como si fuera una lista, los más ilustres hombres que fueron dominados por mujeres escrita por John Gower, hacia 1386, en inglés antiguo, titulada: *Confessio Amantis*⁴⁰.

La historia de Aristóteles y la cortesana se ha usado de forma anti-femenina, en los escritos del monje Matheolus (1260-1320) que, al escribir sus *Lamentaciones*, interpreta la dominación de Aristóteles como una prueba de la falibilidad de los hombres y de sus enseñanzas, planteando el problema que supone para ciertos hombres mantener la castidad, sobre todo cuando eligen la vida intelectual, puesto que tarde o temprano terminan por enfrentarse a la materialidad de lo erótico⁴¹. En otras ocasiones, la historia se ha interpretado desde una perspectiva diametralmente opuesta, como exaltación de la inteligencia de la mujer, tal como sucede en los escritos de Jean le Fevre Ressons que, en su: *Livre de Leesce*, siendo contemporáneo de Matheolus, defiende que el ingenio de la mujer es superior al de los hombres y por eso se produce el hecho de que, con su inteligencia y belleza de cuerpo, Phillis es capaz de someter a su voluntad al más brillante de los filósofos⁴². Las versiones hechas en otras lenguas romance, a partir de los textos franceses del *Lai de Aristóteles* y de los *Sermonarios*, son igualmente muy abundantes en castellano, portugués, italiano, si bien la mayoría se datan en el siglo XV⁴³. También es habitual recoger la aventura de la caída de Aristóteles en las biografías de Alejandro Magno y en cantares de gesta que relatan las hazañas del macedonio en clave feudal y caballeresca, los famosos *Libros de Alexandre*, entre los cuales, uno de los más destacados es el *Alexandreis, sive Alexandri Magni*, del escritor y teólogo Gautier de Chatillón, un poema de 5464 hexámetros compuesto entre 1178 y 1182, traducido al alemán en 1287 por Ulrich von Eschenbach⁴⁴. La poesía lírica del Amor Cortés puede también recoger, de

³⁷ NOONAN, John Thomas Jr. (1986): p. 239; CORBELLARI, Alain (2004); HODGART, Matthew y CONNERY, Brian (2010): p. 94; LOICQ-BERGER, Marie-Paule (2010).

³⁸ BnF, Ms. Lat. 15970, fol. 507 v. BOURBON, Etienne de (1877).

³⁹ ROUX, Brigitte (2009): pp. 90-91 y 181-182.

⁴⁰ GOWER, John (2006).

⁴¹ ROSENFELD, Jessica (2011): pp. 114-117.

⁴² BRADSLEY, Sandy (2007): p. 179.

⁴³ GRAND, M. le (1781): pp. 214-231; CESARE, Raffaele de (1957); LADD, Anne (1975); BURGESS, Glyn S. y BROOK, Leslie (2016): pp. 130-134.

⁴⁴ RABY, F. J. E (1934): pp. 72-80; WILLIS, Raymond Jr. (1934); CARY, George (1956); CHATILLON, Gautier de (1998).

un modo sintético, la historia de Aristóteles y la cortesana para contrastar el amor idealizado que un caballero debe profesar por su dama, y oponerlo al amor carnal, simbolizado por las pasiones y los deseos de dominación, de los que Phillis es magnífico ejemplo. En castellano, la fuente escrita más conocida se encuentra en el libro V de: *Las bienandanzas e fortunas*, escrito por Lope García de Salazar (1399-1476), cuyo título de encabezamiento: *De cómo Aristóteles fue engañado de una doncella por consejo de Alexandre, porque le reprehendía mucho que no usase con las mujeres*, delata la transformación del relato en un cuento de enredo cortesano, en el que Phillis es tratada como una doncella virgen que engaña a Aristóteles para dar gusto a Alejandro⁴⁵.

El predominio en las mentalidades de los hombres de la Edad Media de una visión masculina y misógina facilitó la difusión del relato, puesto que se entendía como una advertencia a los varones contra las mujeres que, con sus artes, eran capaces de imponer a los hombres, incluso cuando su inteligencia era brillante, su voluntad, al tiempo que se advierte a los hombres sobre lo peligrosos que resultan los consejos dados por las mujeres. En realidad, el argumento se construye para ridiculizar a Aristóteles y a los maestros que predicán doctrinas que luego no ponen en práctica, de modo que se puede percibir con facilidad la falta de coherencia entre las enseñanzas que predica Aristóteles y lo que de verdad hace, para, al final, expresar la idea que afirma que la única filosofía válida es aquella que prepara al individuo para la muerte.

Otras fuentes

Aunque Maurice Delbouille ha descartado su influencia, por considerar que las fuentes árabes son más antiguas que las francesas, en ocasiones, se ha relacionado a Aristóteles cabalgado por la cortesana con un castigo infame que se aplicaba en el derecho medieval y se llamaba: *el picado*, o la *harmiscara*, documentado por primera vez en la época carolingia y usado, al parecer, hasta bien entrado el siglo XIII. Se aplicaba sobre individuos de alta condición. El condenado por una ofensa, debía llevar una silla de montar sobre la espalda y, arrodillado, ante la persona a la que había ofendido, debía solicitar su perdón. El ofendido podía exigirle que el autor de la ofensa condenado, a gatas o arrodillado, tuviera que pasearse en público para que la comunidad entera le vieran humillado, haciendo una especie de recorrido penitencial, tras lo que era perdonado⁴⁶.

Extensión geográfica y cronológica. Soportes y técnicas

El tema de Aristóteles y la cortesana, por su carácter aleccionador y su sentido moralizante, se ha tratado mucho en las artes figurativas de la Baja Edad Media y el Renacimiento, entre los siglos XIII y XVI, en todos los estados cristianos de la Europa Occidental, unas veces en obras artísticas aisladas, y otras formando parte de conjuntos programáticos más amplios y complejos, normalmente admonitorios contra el pecado. Fue, precisamente, esa versatilidad la que más contribuyó a la popularidad del tema y a su éxito como temática iconográfica, usada en contextos artísticos civiles y religiosos, lo que ayuda también a explicar que se haya abordado en técnicas y soportes igualmente variados. A partir del siglo XVII el tema dejó de representarse o pasó a ser un motivo figurativo marginal, que sólo se abordaba en proyectos artísticos muy concretos,

⁴⁵ GARCÍA DE SALAZAR, Lope (1955): Libro V.

⁴⁶ DELBOUILLE, Maurice (1951): p. 56, nota 3.

vinculados a artistas o a encargos singulares. El fenómeno ilustrado de los libertinos en el siglo XVIII y los gustos por lo procaz de la sociedad liberal burguesa en los siglos XIX y XX, revitalizó el tema y explica la aparición de reinterpretaciones tardías, no siempre entendidas como un filósofo y una cortesana, sino más bien, como un anciano dominado por una mujer joven y bella, o simplemente como un hombre de alta condición dominado y controlado por una mujer hermosa practicando una relación sadomasoquista.

La imagen de Aristóteles cabalgado por la cortesana aparece por vez primera en las decoraciones marginales, las *dróleries* o extravagancias, de algunos códices franceses de la segunda mitad del siglo XII, lo que parece indicar que las fuentes iconográficas son levemente más antiguas que las textuales o, cuanto menos, que ambas debieron derivar de tradiciones orales comunes. Así parece desprenderse del estudio de las miniaturas del códice *L'Estoire dou Graal*, escrito por Robert de Boron, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, y el *Salterio de Arrás*, conservado en la Biblioteca Municipal de Arrás⁴⁷. Entre los siglos XIII y XV, la representación de esta temática en las miniaturas es relativamente habitual dentro de la producción de los talleres escriturarios franco-flamencos, apareciendo, sobre todo, en las decoraciones marginales de toda clase de códices, casi como si se tratara de un divertimento. Como es lógico, la frecuencia de representación es mayor en los: *Lai de Aristóteles* y *Sermones* aleccionadores escritos para humillar a Aristóteles y afirmar que la verdadera filosofía es la que prepara al hombre para la muerte, poemas épicos dedicados a relatar las hazañas de Alejandro Magno, que se agrupan bajo el nombre global de: *Libros de Alexandre*, y en los pasajes que previenen contra el poder que las mujeres pueden llegar a ejercer sobre los hombres del *Libro del Eclesiastés* y del *Libro de los Salmos*. Magníficos ejemplos de esta clase de miniaturas se encuentran en el fol. 61v del *Romans Arturiens*, un códice ejecutado entre 1270 y 1290, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, y en el fol. 233v del *Salterio Macclesfield*, ejecutado hacia 1330, hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (Fig. 12).

En la Biblioteca Inguimbertine, se conserva un códice, el Ms 269, que contiene el *Tesoro* de Brunetto Latini, y desarrolla en el fol. 108 una miniatura del siglo XIII que representa el ciclo completo de la humillación de Aristóteles de acuerdo a tres escenas, como si éstas hubieran acontecido en un castillo palacio, construido con ricos arcos de medio punto, columnas, almenas y cúpulas; en la primera escena Aristóteles, con larga barba encanecida, sentado ante un facistol sobre el que hay un libro abierto, dialoga con Alejandro, representado como un joven imberbe, y le advierte sobre lo peligrosas que son ciertas mujeres; la segunda escena muestra la visita de Phyllis a Aristóteles, en el momento en que el filósofo le da una moneda de oro y ella, de pie, la recibe con agrado, luciendo un vestido largo de intenso color rojo que simboliza, como en el caso de la iconografía de María Magdalena, que vende su cuerpo a cambio de dinero; la tercera y última escena muestra a Aristóteles cabalgado por Phyllis en un jardín con árboles y Alejandro, desde lo alto de una torre, contemplando la escena (Fig. 13). Uno de los escasos ejemplos presentes en la miniatura castellana del siglo XV lo encontramos, dentro de un óculo, en el fol. 2r del segundo libro de coro ejecutado por Juan de Carrión para la Catedral de Ávila, acompañando la iconografía de la Resurrección⁴⁸.

En la pintura italiana del Trecento se han documentado varios ciclos iconográficos de pinturas al fresco que integran representaciones de Aristóteles cabalgado por Phyllis. El

⁴⁷ RANDALL, Lilian M. C. (1966):

⁴⁸ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): pp. 175-176.

más interesante es el conjunto de pinturas ejecutadas en la sala principal del Palacio del Podesta de San Gimignano, obra de Memmo di Filippuccio, pintadas entre 1300-1310, en el que se desarrollan una serie de alegorías sobre el buen gobierno y el tema de Aristóteles cabalgado se integra como una advertencia a los que tienen la responsabilidad de gobernar la ciudad sobre lo peligroso que es seguir el consejo que dan las mujeres; Phillis golpea a Aristóteles con el látigo mientras Alejandro y Efestión, imberbes y afeminados, lo contemplan todo desde una ventana.

De comienzos del siglo XV son las pinturas al fresco que decoran el salón principal del Castell di Pietra, en Calliano, muy cerca de Trento, de estilo internacional, más próximas a la sensibilidad de la pintura alemana del siglo XV, que a la estética del arte italiano del Quattrocento. En pintura sobre tabla podemos citar dos ejemplos, ambos anónimos: una tabla al temple, del siglo XIV, con la escena recortada sobre fondo dorado, conservada en el Museo Stibbert de Florencia, y una pintura de la que queda sólo el dibujo preliminar, hecha en una de las vigas de madera de la techumbre del Castillo de Malpaga, de inicios del siglo XVI. El interés por representar la humillación de Aristóteles se mantuvo en el pleno Renacimiento, como bien demuestran el dibujo de Leonardo da Vinci (1452-1519), datado por la crítica hacia 1480 y conservado en la Kunsthalle de Hamburgo⁴⁹, y las pinturas al fresco, ejecutadas antes 1559 por Filotesio Nicola, del Palazzo Vitelli alla Cannoniera en Citta di Castello. La aparición de la imprenta en el siglo XV y el esplendor de la xilografía y el grabado en los siglos XVI y XVII mantuvieron un cierto interés en la representación de Aristóteles cabalgado por Phyllis, en el ámbito alemán y centro-europeo, en ciclos iconográficos que representaban *el mundo al revés*, tópico ya existente en la Edad Media⁵⁰, a través del que se ironizaba en torno a la idea de orden, con ejemplos tan relevantes como las estampas de Baldung Grien (1513), Hans Burgkmaier el Viejo (1519), Hans Brosamer (1530), Lucas van Leyden (1533), Georg Pencz (1545) y Johannes de Sadeler (1593).

En los contextos artísticos de la arquitectura religiosa de la Baja Edad Media, el interés por la representación del tema de Aristóteles dominado por Phillis debe estudiarse como parte de la disputa teológica que intentaba esclarecer si el amor es más poderoso que la sabiduría, señalando la astucia de las mujeres, que ejercían su tiranía, apoyándola en la belleza de sus cuerpos y en los reclamos eróticos, hasta sobre el hombre más viejo y el más sabio filósofo. Es por eso que resulta muy cómico que el gran maestro de los filósofos sea presentado como una víctima ingenua del amor y que, como ya dijimos, el padre de la *Metafísica*, aparezca dominado por un deseo físico incontrolable que le lleva a hacer una locura.

La representación de Aristóteles cabalgado por Phillis se convirtió en un tema habitual en los edificios religiosos, especialmente en las portadas de las catedrales, en los claustros y en las sillerías de coro del siglo XV, lugares en los que el macrocosmos de conocimientos del hombre medieval se refleja en el microcosmos de la obra concreta. Buenos ejemplos de ello son varios relieves, algunos muy degradados, que podemos encontrar en edificios franceses construidos a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV, como el que se encuentra dentro de un trilóbulo en la puerta occidental de la Catedral de Auxerre; el relieve del capitel de uno de los pilares de San Pedro de Caen, ya comentado; el relieve del pórtico de la calenda de la Catedral de Rouen; y los dos relieves que se

⁴⁹ KIANG, Dawson (1994).

⁵⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997).

labraron en la fachada de la Catedral de San Juan de Lyon, situados uno en el basamento de una pilastra y otro dentro de un tetralóbulo de la portada⁵¹.

También es habitual la representación de Aristóteles cabalgado por Phillis en los repertorios figurativos que ornamentan los claustros de algunas catedrales y abadías, espacios usados, como es de todos bien sabido, como lugares de lectura y meditación y como contexto adecuado para el desarrollo de las actividades docentes impulsadas por las autoridades de estos centros espirituales, pudiendo aparecer el tema en la decoración de la superficie de las claves, capiteles y frisos. En Francia, uno de los ejemplos más interesantes es una clave del claustro de Cadouin, en Dordoña, labrada en el siglo XV (Fig. 14), que muestra a Phillis vestida con un traje rico en plegados, muy del gusto franco-flamenco, cabalgando a un anciano Aristóteles, cuya boca muestra el detalle de los dientes mordiendo el bocado⁵². En Alemania, el relieve más conocido es un capitel del claustro de la iglesia de los carmelitas de Bamberg de fines del siglo XIV.

En la península ibérica hay tres grandes ejemplos en las programaciones iconográficas de los claustros de las catedrales de León, Oviedo y Pamplona. El más antiguo está labrado en una de las repisas del claustro de la Catedral de León y representa a Aristóteles cabalgado por la cortesana, con Alejandro viéndolo todo desde lo alto de una torre de sección cuadrada (Fig. 15). Como la obra del claustro de León suele adjudicarse al maestro Enrique, muerto en 1277, y las obras prosiguieron en tiempos de su sucesor, el maestro Juan Pérez, se suelen datar estos relieves en la década de 1290-1316, siendo obispos Fernando Ruiz y Alfonso de Valencia, el nieto de Alfonso X el Sabio, lo que acreditaría el conocimiento directo de los debates teológicos relacionados con la admiración y menosprecio a Aristóteles. Un seguidor del anónimo escultor del claustro de la Catedral de León labró en el siglo XIV el mismo tema en el claustro de la Catedral Oviedo (Fig. 16), en cuya puerta de acceso a la Cámara Santa, sobre un capitel muy deteriorado, vuelve a aparecer el tema, esculpido en el siglo XV⁵³. También se representa a Aristóteles cabalgado por la cortesana en un capitel vegetal de desarrollo muy horizontal, junto a jugosa hojarasca, del claustro de la Catedral de Pamplona (Fig. 17), labrado en fecha incierta del siglo XIV⁵⁴. En Valencia, en el edificio de la Almoína (Fig. 18), que era una institución de beneficencia pública fundada por el obispo Ramon Despont en 1303, se ha identificado una ménsula del siglo XV, conservada ahora en el Museo de Historia de Valencia, que se debe relacionar con el uso de algunas de las salas de las casas de la Almoína como escuela de gramática y teología a partir de mediados del siglo XIV⁵⁵.

El tema de Aristóteles cabalgado por Phillis conoce una especial fortuna iconográfica en los complejos y riquísimos programas figurativos de las sillerías de coro de los siglos XIV y XV, tanto en Francia, como en Inglaterra, Alemania, Países Bajos y España. Aunque el tema puede estar representado en relieves de gran tamaño, formando parte de los paneles que delimitan el acceso lateral al coro, tal y como sucede en la

⁵¹ ADHÉMAR, Jean (1939): p. 297.

⁵² DELLUC, Brigitte y Gilles (1990).

⁵³ DURÁN Miguel (1927): p. 295; CASO FERNÁNDEZ, Francisco (1989); FRANCO MATA, Ángela (2004); FRANCO MATA, Ángela (2008): pp. 197-198.

⁵⁴ MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994): p. 280; FERNÁNDEZ LADREDA, Clara (1994): p. 149; MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2009).

⁵⁵ VILLAPLANA ZURITA, David (2003).

catedral de Lausana y en la ya citada sillería de la abadía de Saint-Benoît, lo más frecuente es la inclusión del tema en una misericordia. En el siglo XV, las misericordias se caracterizan por acoger en sus relieves un heteróclito universo de temas figurativos que retratan de forma irónica la sociedad cristiana de la Baja Edad Media, aportando una nota de realismo, entre cómico y cínico, que es uno de los testimonios más elocuentes de la naturalidad con la que convivían lo sacro y lo profano, la seriedad y la risa, en la arquitectura religiosa del siglo XV. La imagen irreverente de Aristóteles cabalgado por Phillis no deja de ser, vista con ironía, la representación del gran metafísico entregado a los apetitos carnales más primarios. Entre los ejemplos europeos más significativos están: la misericordia del coro de la Catedral de Rouen, en la que Phillis lleva un complejo tocado de doble cuerno (Fig. 19) según la moda franco-flamenca de mediados del siglo XV⁵⁶ y las misericordias de las sillerías de la Catedral de Dordrecht; San Esteban de Cappenberg; Nuestra Señora de Aarschot; la abadía de Sherborne; Santa Catalina de Hoostraten (de hacia 1540); y el pasamanos de la sillería de Kölner⁵⁷. Inclusive, se pueden ver ejemplos en las sillerías de los órganos colegiados civiles, como el tablero del siglo XV de la sillería municipal del Ayuntamiento de Tallin.

En España hay cinco buenos ejemplos de sillerías de coro del siglo XV, que integran en sus misericordias el tema de Aristóteles y Phillis, en las Catedrales de Toledo, Plasencia, Zamora, Oviedo y Sevilla⁵⁸. El escultor Rodrigo Alemán talló la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, cuyos relieves se esculpieron entre 1489 y 1495, siendo Primado el Cardenal Mendoza, que fue quien impulsó dicha obra, mandando desplegar en ella un ambicioso programa iconográfico, en el que se debían representar, en los respaldos, escenas tomadas de las gestas heroicas más relevantes de la guerra de Granada, un pasaje clave de la historia de Castilla en el siglo XV, en el que el propio Cardenal Mendoza había participado, y al que se confirió el carácter de Santa Cruzada contra el Islam⁵⁹. En la sillería baja de la Catedral de Toledo se sentaban los prebendos, es decir, los que gozaban de rentas por ser canónigos, y los racioneros, que eran los prebendados que tenían ración en la mesa de la catedral. Una de las misericordias muestra a Aristóteles a cuatro patas, con la cara de perfil para dejar visibles los arneses y el bocado, llevando a Phillis, representada de frente, con vestido rico en plegados, gobernándole con la bridas y la fusta (Fig. 20a). Conviene indicar que, en otra misericordia de la misma sillería del coro se muestra a una mujer montando a un hombre, que no necesariamente se identifica como Phillis y Aristóteles, puesto que la mujer está representada como si estuviera fabricara hilo y el hombre, en lugar de sentir placer, está representado gritando a pleno pulmón, quejándose del peso que lleva sobre sus lomos (Fig. 20b).

En el Museo Nacional de Escultura de Valladolid se conserva una de las sillas del coro alto de la Catedral de Plasencia, labrada en madera de nogal, obra también de Rodrigo Alemán, ejecutada en 1497, cuyo respaldo representa a San Pedro, detalle que parece indicar que era la silla del prelado de mayor rango, el obispo, entendido como sucesor de San Pedro y como representante del Papa. En su misericordia se representa a Aristóteles cabalgado por Phillis, con los pechos muy turgentes y corpiño ajustado, fusta en la izquierda y brida en la derecha (Fig. 21). La censura al pecado de la lujuria se

⁵⁶ BLOCK, Éline, BILLIET, Frédéric y BETHMONT-GALLERARD, Sylvie (2003): p. 156.

⁵⁷ MAETERLINCK, L. (1910): pp. 223, 241, 267 y 338.

⁵⁸ MATEO GÓMEZ, Isabel (1979)

⁵⁹ ARENAS, Hector Luis (1965); HEIM, Dorothée (2006).

completa con dos relieves que representan un animal vestido con hábito franciscano, símbolo de la brutalidad bestial que a veces protagonizaba el clero regular, y un juglar que, sin pudor, deja su sexo al descubierto mientras toca la gaita⁶⁰. En la parte del coro que aún se conserva *in situ*, en la Catedral de Plasencia, se puede ver una misericordia, solucionada con una composición análoga, en la que se representa a una mujer azotando el culo de un hombre arrodillado⁶¹.

La misericordia del coro de la Catedral de Oviedo, atribuida a Juan de Malinas, representa a Phillis como si fuera una monja con una toca sobre la cabeza. La sillería de la Catedral de Zamora, ejecutada entre 1502 y 1505 por Juan de Bruselas, cuyo verdadero nombre era Jan Yneres, tiene también una misericordia en la que está representado Aristóteles cabalgado, que se puede comparar con otras en las que se representan mujeres que dominan a humildes y sumisos varones⁶².

De forma excepcional, la humillación de Aristóteles puede aparecer representada en conjuntos escultóricos funerarios, como la tumba del Doctor en Leyes Juan Grado, canónigo de la Catedral de Zamora, muerto en 1507 quien, al parecer, tuvo una hija, llamada Francisca, que obliga a interpretar el relieve en alabastro como expresión y reconocimiento humilde de haber caído él mismo, pese a su sólida formación intelectual, en la tentación de la carne, exactamente igual que le sucedió a Aristóteles⁶³.

Como el sermón compuesto por Jacques de Vitry, interpreta a Phillis como esposa de Alejandro y, entiende el sometimiento de Aristóteles como un acto de complicidad conyugal, en el que juntos engañan y humillan al filósofo, el tema puede aparecer representado en objetos suntuarios fabricados o usados como regalo de bodas, especialmente en Francia e Italia, durante los siglos XIV y XV, siendo ejemplo interesante de este uso y utilidad un plato del círculo de Baccio Baldini, ejecutado entre 1436 y 1487, vendido en Christies, en el que se representa a los recién casados junto al Dios Eros disparando las flechas, con Aristóteles cabalgado por Phillis en el fondo del plato. Este tema es relativamente habitual en la cerámica italiana de los siglos XV y XVI, habiendo ejemplos tan interesantes como los fragmentos de una jarra del Museo de Faenza de comienzos del siglo XV (Fig. 22). También de cerámica vidriada es un salero hexagonal francés, ejecutado por Reymond Pierre hacia 1550, conservado en el Museo del Louvre.

En Francia y Alemania fue habitual la representación de Aristóteles cabalgado por la cortesana en placas de marfil, usadas como tablillas de escritura (hemos de pensar que en contextos cortesanos femeninos), o usadas para componer con ellas, ensamblándolas, cajas joyero de eboraria, de las cuales trataremos al hablar de los temas afines, dado que, por su riqueza iconográfica, la mayor parte de las que han llegado a nuestros días fueron fabricadas en los talleres parisinos de los siglos XIII y XIV y se incluyen dentro del ciclo del ciclo del castillo de amor.

Dentro de las producciones artísticas hechas para contextos civiles también deben ser estudiadas las colgaduras de tapiz, bordados, platos y aguamaniles de bronce dorado,

⁶⁰<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Plasencia&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20de%20Escultura%5D> (último acceso 1/5/2017).

⁶¹ TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (2010).

⁶² TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1996).

⁶³ TEJEDOR MICÓ, Gregorio J. (1993).

mobiliario y toda clase de objetos suntuarios, usados en la ornamentación de los castillos y palacios urbanos construidos entre los siglos XIII y XVI, que incluyen la representación de Aristóteles humillado. Entre las telas bordadas, las más relevantes son de origen alemán e incluyen la imagen de Aristóteles cabalgado, dentro de clipeos o de tetralóbulos, a la manera de los tejidos rodados de lejana raigambre bizantina, como el ya estudiado del Museo de Friburgo o el que se guarda en el Museo de Historia de Regensburg, de 1390.

Hacia 1400, dentro de la sensibilidad del gótico internacional, en Holanda y en el Mosa se fabricaron varios aguamaniles de latón o bronce dorado, cuya forma reproduce la apariencia de Aristóteles llevando a Phillis sobre su espalda. Como es de todos bien sabido, el aguamanil es un recipiente que sirve para verter el agua y lavarse las manos en el contexto de la liturgia o del banquete profano. Los aguamaniles que representan a Aristóteles cabalgado se llenaban de agua a través de un orificio abierto en la cabeza de la cortesana y el líquido salía por la boca de Aristóteles o a través de un grifo aplicado a la altura del pecho del filósofo. Los dos ejemplos más significativos, de calidad muy diferente, son el aguamanil holandés conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, del que ya se ha hablado, y el aguamanil del Mosa de inicios del siglo XV, conservado en el Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas⁶⁴. También hay un plato holandés, de hacia 1480, en colección privada⁶⁵. Una producción metalistera de ese mismo ambiente artístico es la caja joyero de finales del siglo XIV, de latón repujado, conservada en el Museo de Berlín, en la que una mujer seduce a un hombre, ambos de pie, dándole su corazón, como si fueran un paréntesis, mientras en el centro de la composición Aristóteles, a cuatro patas, es cabalgado por una figura femenina de pechos turgentes, alada que, acaso sea representación del dios Himeneo, deidad clásica del matrimonio, que permitiría interpretar la caja como regalo de bodas.

Precedentes

El precedente más remoto y el origen real del relato de Aristóteles dominado por Phillis debemos buscarlo en la literatura sapiencial del extremo Oriente, en la colección de relatos hindúes titulada *Pantchatantra*⁶⁶. En efecto, en la India, en el siglo VI a.C. es donde se documenta por vez primera una narrativa moral de argumento semejante, protagonizada, eso sí, por animales. En la fábula hindú un ministro le advierte a su rey sobre lo peligroso que es seguir el consejo dado por las mujeres y el mucho poder que éstas podían llegar a ejercer sobre los hombres aprovechándose de su belleza y, para demostrárselo, se deja seducir por la esposa del monarca que, conociendo el engaño, y sabiendo que estaban poniendo a prueba su fidelidad, le propuso al ministro que mantendría relaciones sexuales plenas con él siempre que le dejara usarle antes como montura y le diera un paseo por el jardín del palacio. De ese modo, desde un lugar alto, el rey y toda la corte, verían cómo el ministro era humillado públicamente por la reina. Fue así como el primer ministro, a gatas, con unos arneses en la boca, fue montado como si fuera un caballo o un asno por la reina, ante la hilaridad del rey y la corte. El *Panchatantra* puso por escrito en el siglo III a.C. varias historias que estaban presentes en las tradiciones orales de la India. Normalmente se atribuye a Vishnu Sharma. Versiones

⁶⁴ MORRISON, Elisabeth y HEDEMAN, ANNE D. (2010): p. 296.

⁶⁵ GÓMEZ MORENO, Carmen (1968): ficha 122.

⁶⁶ ALEMANY BOLUFER, José (2007).

del *Pantchatantra*, también en forma de fábula, fueron conocidas en Atenas y en Roma en el siglo I a.C. En el año 570 el *Panchatranta* fue traducido al Persa por Borzuya⁶⁷.

Los musulmanes tuvieron conocimiento directo de este relato tras dominar Persia y al entrar en contacto con la India, a partir del 711. Fueron los musulmanes los que asimilaron mejor las historias de la literatura sapiencial hindú y actuaron como correa de transmisión de estos relatos a Occidente. Algunas de las fábulas del *Pantchatantra* se recogen en el famoso libro: *Calila e Dimna*⁶⁸. En el mundo musulmán, la historia del ministro montado por la reina aparece en las colecciones de cuentos con el título: *El Visir ensillado*, sin atribuir la aventura a Aristóteles, siendo la versión más conocida de este cuento la que compuso el poeta Al Jahiz en el siglo IX⁶⁹. Fue esa historia la que debieron conocer los intelectuales occidentales que participaron en la IV Cruzada y es a ellos a quienes se debe atribuir la introducción del relato en la Europa Occidental. La cultura Mediterránea de inicios del siglo XIII, bien a través de los poemas cortesanos, bien a través de los sermones, reelaboró el tema atribuyendo el engaño a la relación pedagógica de Alejandro Magno con Aristóteles. De ese modo, hasta el gran filósofo se veía obligado y sometido al poder del Amor por el deseo sensual, de un modo tal que, por muy elevadas que fueran sus enseñanzas metafísicas, ni el mismo Aristóteles, podía negar su naturaleza humana, ni el poder del deseo.

Transformaciones y proyección

La proyección del tema es muy difícil de valorar, tanto en lo literario como en lo iconográfico, puesto que es tentador ver la influencia de Aristóteles cabalgado por la cortesana cada vez que se habla de un hombre anciano dominado o humillado por una mujer hermosa y joven. La influencia directa sí se puede detectar en el siglo XV en el argumento de la historia de *Euríalo y Lucrecia*, una obra compuesta por Eneas Silvio Piccolomini que, con el tiempo, alcanzó el solio pontificio y fue el Papa Pío II⁷⁰. Bien entrado el siglo XVI se usó el argumento de Aristóteles y la cortesana para hilar la trama de una comedia compuesta por Hans Sachs. En los juegos eróticos que practicaban los libertinos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX existe uno, conocido como: *el caballo de Aristóteles*, en el que los participantes podían ser varios hombres y una sola mujer o un número no determinado de hombres y mujeres; consistente en que uno de los hombres, agachado y comportándose como si fuera un caballo, llevaría sobre su espalda a una señora y caminaría en círculo, de un modo tal que la mujer pudiera besar apasionadamente al resto de hombres y mujeres, que también podrían sentarse al tiempo en que eran besados sobre la espalda del varón, humillándole si lo deseaban, tal y como se representa en una estampa de hacia 1810⁷¹. E. Jeaurat, unos años antes, en 1767, pintó un óleo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Dijon, que muestra a un viejo embridado y cabalgado por una mujer, en el interior de un palacio con ricos cortinajes verdes, que algunos han querido ver como un Aristóteles cabalgado por Phillis, pero que más parece un divertimento ilustrado que se complace en mostrar los efectos de un matrimonio de

⁶⁷ VV. AA. (2005).

⁶⁸ *Calila e Dimna*. (1993).

⁶⁹ STOROST, Joachim (1956); LEMAITRE, H., VAN DER ELST, Th. y PAGOSSE, R. (1970): p. 230.

⁷⁰ PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2006).

⁷¹ VV. AA. (1986): p. 72.

edad desigual. La pintura orientalista tiene un ejemplo curioso de repercusión tardía del tema en el cuadro pintado en 1848 por Henri Lehman (1814-1882). Interesante es también el dibujo de Oskar Kokoschka (1913) del MOMA, el dibujo hecho por Gustav Moreau, y la estatua de bronce de Bryan Mc Cullough. La fotografía artística de tipo erótico o de contenido un poco más subido de tono, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días ha recuperado el tema, planteado no ya como un filósofo dominado por el deseo, sino como una mujer que se comporta como una dominadora de la voluntad de los hombres, no necesariamente viejos, tal y como puede verse en una fotografía coloreada del Moulin Rouge, tomada antes de 1902; en varias fotografías publicadas por la revista *Vogue* a lo largo de la década de 1980, o en la escenografía creada para la gira *Confessions Tour* de la cantante Madonna en 2005, diseñada por Jean Paul Gaultier, que demuestra conocer e imitar el concepto planteado en el dibujo de von Olmutz del siglo XV. Inclusive se conocen algunos carteles publicitarios de principios del siglo XX en el que los hipnotistas, para atraer a los clientes que iban a ver sus espectáculos, los anuncian diciendo que los hombres harán cosas impropias bajo los efectos del sueño, como besar a otros hombres o dejarse cabalgar por sus esposas y relinchar como caballos. El éxito y popularidad del tema de Aristóteles y la cortesana explican que, a lo largo del tiempo, surgieran paralelos iconográficos, como Sócrates cabalgado por la cortesana Jantipo, de la que es interesante ejemplo la caricatura publicada en 1902, en la que se muestra a Jantipo, armada con un compás, hiriendo al filósofo con la ciencia matemática.

Prefiguras y temas afines

En ocasiones, la representación de la historia de Aristóteles y la cortesana se asocia a iconografías galantes, igualmente populares en la Baja Edad Media y el Renacimiento, que presentan a mujeres astutas, que convierten en estúpidos a hombres intelectualmente muy capaces, pero confiados, que no son precavidos al frecuentarlas. La idea es muy misógina y constituye una advertencia contra el consejo de las mujeres que, al final, pueden llegar a jugar con los sentimientos y los deseos de unos hombres un tanto ingenuos. Las historias que suelen asociarse con la imagen de Aristóteles cabalgado por Phillis son aquellas que, en la Biblia, desarrollan argumentos en los que la mujer causa la ruina del hombre: Adán y Eva, Sansón y Dalila, Salomón y la concubina, David y Betsabé, San Juan Bautista y Salomé. Cuando la historia se asocia a ciclos iconográficos de origen clásico, Aristóteles y la cortesana se representa junto al tema de Virgilio dentro de una cesta. Cuando el contexto es cortesano, la iconografía se integra en ciclos generales del Amor cortés o del castillo de Amor. Una variante no menos curiosa es su inclusión en el ciclo del triunfo del Amor de Petrarca y de los seguidores de Ovidio.

En los siglos XV y XVI, la historia de Adán y Eva, relatada en los primeros capítulos del Génesis y representada en el momento de la tentación o en el instante en que Eva convence a Adán para comer del fruto del árbol prohibido, se puede asociar a la iconografía de Aristóteles cabalgado por la cortesana, con la idea de expresar el poder de la palabra con la que la mujer convence al hombre y le impone su voluntad, tal y como sucede en un relieve del siglo XVI conservado en el Museo del Louvre. La historia de Sansón y Dalila, relatada en el *Libro de los Jueces*, cuenta cómo la cortesana Dalila, sobornada por los Filisteos, de cuya belleza estaba enamorado Sansón, intenta en varias ocasiones saber de dónde sale su fuerza hercúlea para poder vender ese secreto a los enemigos de Sansón. En un momento de debilidad, Sansón le revela que el secreto de su fuerza reside en sus cabellos, que no le habían sido cortados desde su nacimiento. Dalila embriaga a Sansón con vino y aprovecha ese momento para cortarle el pelo y entregarle a

los filisteos⁷². Nuevamente, el tema simboliza el poder seductor de la mujer y la ingenuidad del hombre, que se convierte en víctima de sus ardides, y es por eso que se representa en uno de los respaldos de la sillería del Ayuntamiento de Tallin, tallada en madera y policromada en el siglo XV (Fig. 23), para avisar a los concejales de los peligros que corren y lo arriesgado que puede ser seguir los consejos dados por determinadas mujeres. El tema aparece también en un dibujo diseñado por Alberto Durero para la decoración de uno de los salones del Ayuntamiento de Nuremberg, firmado en 1521, conservado en la Morgan Library; en este caso la idea era expresar con composiciones en forma de tondo, el poder de la mujer que, con su belleza, conmueve a los hombres, combinando temas del *Antiguo Testamento* y de la cultura clásica: Susana y los Viejos, Sansón y Dalila y Aristóteles y Phillis, etc.

Entre los ejemplos que asocian la imagen de Aristóteles dominado por Phillis junto a la imagen de Virgilio en la cesta, una de las más interesantes es la tablilla de marfil que, usada hacia 1400 como soporte para escribir sobre cera, se conserva ahora en el Walters Art Museum, una obra interesante de la eboraria parisina. En una de sus caras se muestra a Virgilio engañado, dentro de una cesta, en la que creía el poeta que le estaban transportando para tener un encuentro amoroso y secreto con una mujer de alta condición que le admiraba, cuando, en realidad, le habían dejado colgado de la muralla de Roma⁷³. Es muy habitual encontrar el tema de Aristóteles engañado por Phillis en cajas de marfil que desarrollan los ciclos iconográficos del Castillo del Amor, junto a la historia de Tristán e Isolda y Píramo y Tisbe⁷⁴. Entre las obras más destacadas de esta producción hay que citar dos arquetas de marfil fabricadas en París, entre 1325-1350, posiblemente concebidas como un regalo de bodas, hoy en el Walters Art Museum, Baltimore, una de las cuales asocia el tema de Aristóteles humillado a los viejos que llegan a la fuente de la eterna juventud (Fig. 24); las ya citadas del Museo Metropolitano de Nueva York y del Museo Victoria and Albert de Londres. El Castillo del Amor nos conduce a la asociación de la iconografía de Aristóteles dominado por Phillis con la imagen del Triunfo del Amor, en el que se representa, junto a Sansón y Dalila, a los pies del carro del Amor, como si éste les fuera a arrollar. Es una imagen muy habitual en los códices que contienen los *Triunfos* de Petrarca y en los códices que contienen los *Amores* de Ovidio, poeta que, en uno de sus pasajes, dice: *Irán tras de ti, prisioneros, jóvenes y muchachas. Tal desfile constituirá para ti un triunfo magnífico [...] Te acompañarán las Caricias, el Extravío y la Locura, cortejo que siempre te ha seguido*⁷⁵. Ejemplos interesantes de este tipo iconográfico los encontramos en las miniaturas que ilustran el *Trionfi Cancionere*, de Petrarca, códice copiado por Gherardo del Ciriago (1452-1484) hoy en la Biblioteca Nacional de Francia, París, Ms. ital. 545 (Fig. 25); en el tondo dodecagonal pintado por Apolonio di Giovanni 1453, actualmente en la National Gallery de Londres o en el Triunfo del Amor de Liberale de Verona pintado en 1450, hoy en el Museo de Castelvecchio Verona⁷⁶.

⁷² RÉAU, Louis (1995): pp. 290.

⁷³ MERIL E. DU (1847); PIRON, Willy (2015): pp. 169-180.

⁷⁴ SMITH, Susan L. (1995); PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016): pp. 5-30.

⁷⁵ PUBLIO OVIDIO NASÓN (1995): *Amores* I, 2, 23-43

⁷⁶ CRUSVAR, Luisa (2006).

Selección de obras

- Aristóteles, sentado en la cátedra, reprende a Alejandro Magno, cabizbajo, por mirar por la ventana. *Le Livre et le vraye hystoire du bon roy Alixandre*, Francia, c. 1420. Londres, British Library, Ms. 20, B. XX, fol. 10v.
- Visita de Phyllis al estudio de Aristóteles para seducirlo. Bordado anónimo de un maestro alemán del estilo lineal, 1310-1320. Friburgo, Augustinermuseum.
- Aristóteles advirtiéndolo a Alejandro y Alejandro observando a Aristóteles cabalgado por la cortesana desde un camino de ronda. Detalle de una caja con relieves del ciclo del castillo del amor, París (Francia), c. 1320-1330. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Aristóteles advirtiéndolo a Alejandro y Alejandro observando a Aristóteles cabalgado por la cortesana desde una torre. Detalle de una caja con relieves del ciclo del castillo del amor, París (Francia), c. 1320-1330. Londres, Victoria and Albert Museum.
- Aristóteles cabalgado por la cortesana acompañado de filacterias. Tapiz, Alemania, c. 1470-1480. Basilea, Museo de Historia.
- Maestro del libro de la razón, *Aristóteles y Phyllis*, 1485, dibujo a punta seca. Ámsterdam, Rijksmuseum.
- Lucas Cranach, *Aristóteles y la cortesana*, 1530, colección particular.
- Respaldo de la sillería de coro de la iglesia abacial de Montbenoît (Francia), 1527.
- Aristóteles cabalgado por la cortesana, montada a horcajadas, sobre silla de montar, usando estribos y un látigo de tres colas. Capitel de la iglesia de Saint-Pierre de Caen (Francia), siglos XIII-XIV.
- Aristóteles golpeado con saña por la cortesana usando un látigo de puntas reforzadas. Biblioteca de Augsburgo, Ms. 31, fol 159 (c. 1486-1520).
- Phyllis cabalgando a Aristóteles mientras lo golpea y le tira del pelo. Aguamanil de bronce dorado, Países Bajos, c. 1400, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Dibujo alemán, atribuido a Wenzel von Olmutz, 1485-1500. Londres, British Museum.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Vidriera, Alemania, c. 1510-1520, siguiendo de cerca la composición del dibujo de Olmutz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis vestidos según la moda de tiempos de Carlos V. Relieve, 1523, Múnich, Bayerisches Nationalmuseum.
- Lucas van Leyden, *Aristóteles y la cortesana*, xilografía 1520-1533. Los Ángeles, Paul Getty Museum.
- Hans Baldung Grien, *Aristóteles cabalgado por Phyllis*, dibujo, 1503. París, Musée du Louvre.
- Hans Baldung Grien, *Aristóteles cabalgado por Phyllis*, estampa, 1513. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

- Aristóteles y Phyllis. *Salterio Macclesfield*, 1330, fol. 233. Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- Ciclo iconográfico completo de Aristóteles y Phyllis. *Trésor* de Brunetto Latini, siglo XIII. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, Ms 269, fol. 108.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Memmo di Filippuccio, pinturas murales del Palacio del Podestá de San Gimignano (Italia), c. 1300-1310.
- Leonardo da Vinci, *Aristóteles y la cortesana*, dibujo, 1480. Hamburgo, Kunsthalle.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Clave del claustro de la abadía de Cadouin (Dordoña, Francia), siglo XV.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de León (España), c. 1290 y 1316.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de Oviedo (España), primera mitad del siglo XV.
- Relieves con hojarasca vegetal que integran el tema de Aristóteles y la cortesana. Claustro de la Catedral de Pamplona (España), siglo XIV.
- Relieve labrado sobre una ménsula encontrada en la excavación de la Almoina de Valencia (España), siglo XV. Museo de Historia de Valencia.
- Phyllis cabalga a Aristóteles llevando un tocado de doble cuerno. Relieve de una misericordia del coro de la catedral de Rouen (Francia), siglo XV.
- Rodrigo Alemán, relieve de una misericordia de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo (España), 1489-1495.
- Rodrigo Alemán, relieve de una misericordia de la sillería alta del coro de la catedral de Plasencia (Cáceres, España). Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
- Baccio Baldini, Plato de bodas, 1436 y 1487, colección particular.
- Jarra de Faenza, inicios del siglo XV. Museo de Faenza.
- Aristóteles cabalgado por la cortesana. Aguamanil de latón, región del Mosa, siglo XV. Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- El juego erótico del caballo de Aristóteles, c. 1810.
- Jean-Paul Gaultier, escenografía creada para la gira *Confessions Tour* de Madonna (2005).
- Relieve anónimo del siglo XVI en el que se asocia la iconografía de Adán y Eva a la de Aristóteles y la cortesana. París, Musée du Louvre.
- Sansón y Dalila con Aristóteles y la cortesana. Relieve de madera policromada procedente de un respaldo de la sillería del ayuntamiento de Tallin (Estonia), siglo XV.
- Aristóteles reprende a Alejandro, que dialoga con una cortesana. Tablilla de marfil para escribir, París (Francia), c. 1400. Baltimore, The Walters Art Museum.
- Aristóteles y Phyllis junto a la fuente de la eterna juventud. Caja de marfil, París (Francia), c. 1325-1350. Baltimore, The Walters Art Museum.

- Triunfo del Amor seguido de un séquito de locos que desvarían. Gherardo del Ciriago, *Trionfi Cancionere* de Petrarca, c. 1452-1484. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Ital. 545.
- Apolonio di Giovanni, *Triunfo del amor*, 1453. Londres, The National Gallery.

Bibliografía

- ADHÉMAR, Jean (1939) *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge française*. Londres.
- ALEMANY BOLUFER, José (2007): *Panchatantra*, prólogo de Carmen García Ormaechea, traducción y edición de José Alemany. Barcelona.
- AL FARABÍ (2017): *Las filosofías de Platón y Aristóteles*. Madrid.
- ANTICH, X. (1990): *Introducción a la metafísica de Aristóteles. El problema del objeto en la Filosofía primera*. Barcelona.
- ARENAS, Hector Luis (1965): *Die chorgestühle des Meisters Rodrigo Aleman*. Heidelberg.
- AVERROES (2005): *Comentario mayor al libro acerca del alma de Aristóteles*. Madrid.
- BARASCH, Moshe (1991): *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid.
- BARTHELET, M. (1853): *Histoire de l'abbaye de Montbenoit*. Besançon.
- BERTOLACCI, Amos (2006): *The reception of Aristotle's Metaphysics in Avicenna's Kitab al Sifa. A milestone of Western metaphysical thought*. Leiden.
- BEKKER, Immanuel (1831-1870): *Aristoteles Opera*. Berlín.
- BLOCK, Éline; BILLIET, Frédéric; BETHMONT-GALLERARD, Sylvie (2003): *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*. Rouen.
- BOITANI, Piero; TORTI, Anna (1998): *The body and the soul in medieval literature*. Perugia.
- BORGELD, A. (1902): *Aristoteles en Phyllis*. Groningen.
- BOURBON, Etienne de (1877): *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon, dominicain du XIIIe siècle*. París.
- BRADSLEY, Sandy (2007): *Women's Roles in the Middle Ages*. Greenwood.
- BRATU, Mihai Cristian (2007): *L'Émergence de l'auteur dans l'historiographie médiévale en prose en langue française*. Nueva York.
- BROWN, Peter (2001): *Agustín de Hipona*. Madrid.
- BRUN, Jean (1970): *Aristóteles y el Liceo*. Buenos Aires.
- BRUN, Jean (1992): *Patón y la Academia*. Barcelona.
- BURGESS, Glyn S.; BROOK, Leslie (2016): *Twenty four Lays from the French Middle Ages*. Liverpool.

- Calila e Dimna* (1993): edición de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid.
- CALVO MARTÍNEZ, Tomás (2001): *Aristóteles y el aristotelismo*. Madrid.
- CAMILLE, Michael (2005): *Arte Gótico. Visiones Gloriosas*. Madrid.
- CANTARELLA, Eva (1991): *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid.
- CARY, George (1956): *The medieval Alexander*. Cambridge.
- CASO FERNÁNDEZ, Francisco (1989): "Iconografía bíblica en el claustro del Salvador", *Revista anual de historia del arte*, nº 8, pp. 35-50.
- CASTILLO PASCUAL, Pepa (2012): *Año 312. Constantino: Emperador no cristiano*. Madrid.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (2007): *La littérature française: dynamique et histoire*. París.
- CESARE, Raffaele de (1957): "Due recenti studi sulla legenda di Aristotele cavalcato", *Aevum*, nº 31, pp. 85-101.
- CHATILLON, Gautier de (1998): *Alejandro*. Madrid.
- COPELSTON, Frederick Charles (2007): *El pensamiento de Santo Tomás*. México.
- CORBELLARI, Alain (2004): "Lascive Phyllis". En: *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*. Aix-en-Provence.
- CRUSVAR, Luisa (2006): "Il sapiente vinto d'amore: Fillide cavalca Aristotele. Fortuna e suggestioni di un tema iconografico dal Tardo Medioevo all'Epoca Signorile", *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, CVI, pp. 73-102.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1997): *Abu l walid Muhammad ibn Rushd (Averroes). Vida, obra, pensamiento, influencia*. Córdoba.
- DELBOUILLE, Maurice (1951): *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits*. París.
- DELLUC, Brigitte; DELLUC, Gilles (1990): *Cadouin. Une aventure cistercienne en Périgord*. Le Bugue.
- DESSEMOND, Maurice (2001): *Alexandre le Grand. L'Homme-Dieu*. Ginebra.
- DERISI, Octavio Nicolás (1945): *La doctrina de la inteligencia de Aristóteles a Santo Tomás*. Buenos Aires.
- DOPAZO GALLEGÓ, Antonio (2015): *Descartes: de la duda metódica a la conquista de la certeza*. Valencia.
- DURÁN Miguel (1927): Algunos capiteles historiados del claustro de la Catedral de Oviedo, II Lay de Aristóteles, p. 295.
- DIÓGENES LAERCIO (1792): *Los diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, traducción de José Ortiz Sanz. Madrid.

- DOMÍNGEZ ORTIZ, Antonio (1998): *Las “tres culturas” en la Historia de España*. Madrid.
- DUANE, A. March (1995): “The Kings of Makedon: 399-369 BC”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 44 (3), pp. 257-282.
- DÜRING, I. (1990): *Aristóteles, exposición e interpretación de su pensamiento*. México.
- ENEAS SILVIO PICOLOMINI (2006): *Cintia. Historia de dos amantes*. Madrid.
- FERNÁNDEZ LADREDA, Clara (1994): “El claustro”. En: *La catedral de Pamplona*, Pamplona, I.
- FILEDT KOK, J. P. (1985): *Livelier tan Life. The Master of the Amsterdam Cabinet, or the Housebook Master 1470-1500*. Princeton.
- FRANCO MATA, Ángela (2008): “Iconografía profana en el claustro de la catedral de León y su reflejo en la catedral de Oviedo”. En: *Arte y vida cotidiana en época medieval*. Zaragoza, pp. 177-222.
- FRANCO MATA, Ángela (2004): “El claustro de la Catedral de León: su significación en el contexto litúrgico y devocional”. En: *La Catedral de León en la Edad Media*. León, pp. 263-295.
- FREEDBERG, S. J. (1992): *Pintura en Italia. 1500/1600*. Madrid.
- FULTON, Helen (2012): *Arthurian Literature*. Oxford.
- GARCÍA DE SALAZAR, Lope (1955): *Las bienandanzas e fortunas*. Bilbao.
- GARCÍA FITZ, Francisco (2002): “¿La España de las tres culturas?: el tópico y los límites de la coexistencia en la España medieval”. En: *Diálogo de civilizaciones Oriente-Occidente*. Madrid, p. 127-155.
- GISINGER, Friedrich (1967): *Die Erdbeschreibung des Eudoxos von Knidos*. Ámsterdam.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel (1993): *Rafael*. Madrid.
- GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel (2006): *Platón y la Academia de Atenas*. Madrid.
- GOUGENHEIM, Sylvain (2009): *Aristóteles y el Islam: las raíces griegas de la Europa cristiana*. Madrid.
- GRAND, M. le (1781): *Fabliaux ou Contes, du XII^e et du XIII^e siècle. Fables et Roman du XIII^e, traduits au extraits d’après plusieurs manuscrits du temps...* París.
- GREEN, Peter (2013): *Alexander of Macedon, 356-323 B.C. A Historical Biography*. Berkeley.
- GREENHILL, William Alexander (1986): “Nicomachus”. En: *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Londres, p. 1194.
- GREVEN, J. (1914): *Die exempla aus den Sermones FERIALES et COMUNES de Jakob von Vitry*. Heidelberg.
- GÓMEZ MORENO, Carmen (1968): *A Special Exhibition at the Cloisters*. Nueva York.

- GOWER, John (2006): *Confessio Amantis*. Kalamazoo.
- GUTAS, Dimitri (1988): *Avicenna and the Aristotelian Tradition: Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works*. Leiden.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): "La figuración marginal en la Baja Edad Media. Temas del 'Mundo al Revés' en la miniatura del XV", *Archivo Español de Arte*, t. LXX, nº 278, pp. 143-162.
- HANSEN, Svend; WIECZOREK, Alfried; TELLENBACH, Michael; ALMAGRO GORBEA, Martín (2009): *Alejandro Magno. Encuentro con Oriente*, catálogo de la exposición. Madrid.
- HAYA SEGOVIA, Fernando (1997): *El ser personal. De Tomás de Aquino a la metafísica del don*. Pamplona.
- HEATHER, Peter (2008): *La caída del imperio romano*. Madrid.
- HEIM, Dorothée (2006): *Rodrigo Aleman und Die Toledaner Skulptur um 1500*. Kiel.
- HODGART, Matthew; CONNERY, Brian (2010): *Satire. Origins and Principles*. New Jersey.
- HOROWITZ, Maryanne Cline (1976): "Aristotle and women", *Journal of the History of Biology*, nº 9 (2), pp. 189-190.
- JACQUES DE VITRY (1986): *Historia orientalis. La traduction de L'Historia orientales de Jacques de Vitry*. París.
- JACQUES DE VITRY (2013): *Sermones vulgares vel ad status*. Turnhout.
- KIANG, Dawson (1994): "Aristotle and Phyllis: Leonardo's drawing of an exemplum", *Achademia Leonardi Vinci*, nº 7, pp. 75-80.
- KRAEMER, Joel L. (2012): *Maimónides: vida y enseñanzas del gran filósofo judío*. Buenos Aires.
- KULLMANN, Wolfgang (2014): *Aristoteles als Naturwissenschaftler*. Berlín.
- LADD, Anne (1975): "Attitude towards Lyric in the Lai d'Aristote and some Later Fictional Narratives", *Romania*, 96, pp. 194-208.
- LAWERS, Michel (1997): *La mémoire des ancêtres. Le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Âge*. Beauchesne.
- LEMAITRE, H; VAN DER ELST, Th.; PAGOSSE, R. (1970): *La littérature française. I Du Moyen Âge à l'Âge baroque*. París.
- LEÓN FLORIDO Francisco (coord.) (2013): *Las condenas de Aristóteles en la Edad Media Latina*. Valencia.
- LITTLE, Charles T.; HUSBAND, Timothy (1987): *The Metropolitan Museum of Art. Vol. 3. Europe in the Middle Ages*. Nueva York.
- LOICQ-BERGER, Marie-Paule (2010): *Aristote au miroir médiéval. Un imaginaire malicieux*. Lovaina.
- LÓPEZ SALVÁ, Mercedes; SANZ EXTREMEÑO, Ignacio; PAZ AMÉRIGO, Pablo de (2016): *Los orígenes del cristianismo en la filosofía, la literatura y el arte*. Madrid.

- LYNCH, John Patrick (1972): *Aristotle's school. A study of Greek educational institution*. Berkeley.
- MAETERLINCK, L. (1910): *Le genre satirique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et Wallonne. Les misericordes de stalles. Art et Folklore*. París.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994): "Escultura". En: *La catedral de Pamplona*. Pamplona, I.
- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2009): *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*. Málaga.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Lourdes (2008): *Comentarios a la Política de Aristóteles en la Europa Medieval y Moderna (siglos XIII al XVIII)*. Madrid.
- MARTÍNEZ LORCA, Andrés (2008): *La recepción del legado filosófico árabe en la Escolástica y el Renacimiento*. Huelva.
- MARSILLI, Pietro (1984): "Réception et diffusion iconographique du conte d'Aristote et Philis en Europe au Moyen Âge". En: *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*. Göppingen, pp. 239-269.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*. Madrid.
- MINECAN, Ana María Carmen (2015): *Recepción de la física de Aristóteles por Tomás de Aquino. Finitud, necesidad, vacío, unicidad del mundo y eternidad del universo*, tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- MERIL E. DU (1847): "Iconographie des fabliaux. Aristote et Virgile", *Annales archéologiques*, nº 6, pp. 145-147.
- MESQUITA, Antonio-Pedro (2008): *Vida de Aristóteles*. Madrid.
- MORRISON, Elisabeth; HEDEMAN, ANNE D. (2010): *Imagining the past in France. History in manuscript paintings. 1250-1500*. Los Ángeles.
- NOONAN, John Thomas Jr. (1986): *Contraception. A history of his treatment by the Catholic theologians and canonists*. Cambridge.
- OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando de (2000): *Alejandro Magno y el Arte*. Madrid.
- PÉREZ DE LABORDA, A. (2009): *El Dios de Aristóteles. Noésis noeseos*. Madrid.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016): "El castillo del amor en las artes figurativas bajomedievales", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 16, pp. 5-30.
- PIÑERO, Antonio (2007): *Biblia y helenismo: el pensamiento griego y la formación del cristianismo*. Córdoba.
- PIRON, Willy (2015): "Virgil in the basket and other women's tricks". En: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando y otros (eds.): *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Newcastle upon Tyne, pp. 169-180.
- PUBLIO OVIDIO NASÓN (1995): *Amores. Arte de Amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el Amor*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López. Madrid.

- PUIG MONTADA, Josep (1995): *Aristotelismo en al Andalus: en torno a la ciencia de la naturaleza y sus principios*. El Escorial.
- RABY, F.J.E. (1934): *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Oxford, vol. 2.
- RANDALL, Lilian M.C. (1966): *Images in the margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley.
- RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1, vol. 1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona.
- RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2, vol. 5. Iconografía de los Santos de la P a la Z*. Barcelona.
- REYNOLDS, Catherine (1994): "English Patrons and French Artists in fifteenth Century Normandy". En: *England and Normandy in the Middle Ages*. Londres, pp. 299-313.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): "Las sirenas. Génesis y evolución de su iconografía medieval", *Revista de Arqueología*, nº 211, pp. 42-51.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*. Madrid.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009): "Las sirenas", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 51-63.
- ROGERS, Guy Mac Lean (2004): *Alexander. The Ambiguity of Greatness*. New York.
- ROSENFELD, Jessica (2011): *Ethics and enjoyment in late Medieval Poetry. Love after Aristotle*. Cambridge
- ROSS, William David (2013): *Aristóteles*. Madrid.
- ROUX, Brigitte (2009): *Mondes en Miniatures: L'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini*. Ginebra.
- SÁNCHEZ SANZ, Arturo (2013): *Filipo II y el Arte de la Guerra*. Zaragoza.
- SANTOYO, Julio César (2009): *La traducción medieval en la Península Ibérica, siglos III-XV*. León.
- SMITH, Susan L. (1995): *The power of women: A topos in Medieval art and Literature*. Pennsylvania.
- SÖDING, Ulrich (2000): "Hans Baldung Grien in Freiburg: Themenwahl und Stilentwicklung". En: *Hans Baldun Grien in Freiburg*, catálogo de la exposición. Friburgo, pp. 67-68.
- STOROST, Joachim (1956): "Femme chevauchant Aristote", *Zeitschrift für französische Sprache und Literat*, LXVI, pp. 186-201.
- STARK, Rodney (1996): *The Rise of Christianity: How the Obscure, Marginal Jesus Movement Became the Dominant Religious in the Western World in a Few Centuries*. Princeton.
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1996): *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora.

- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (2010): “Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardo gótico hispano”, *Clío y Crimen*, nº 7, pp. 159-176.
- TEJEDOR MICÓ, Gregorio J. (1993): “Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LIII, pp. 29-70.
- VEGAS GONZÁLEZ, Serafín (1998): *La Escuela de Traductores de Toledo en la historia del pensamiento*. Toledo.
- VILELLA MASANA, Josep (2015): *Constantino, ¿el primer emperador cristiano? Religión y política en el siglo IV*. Barcelona.
- VILLAPLANA ZURITA, David (2003): “Ménsula gótica con decoración escultórica aludiendo al mito de Aristóteles y Filis procedente de la Almoína de Valencia”. En: *Una arquitectura gótica mediterránea*. Valencia, vol. II, pp. 163-164.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*. Madrid.
- VV. AA. (1986): *Dictionnaire étymologique, historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française en rapport avec des proverbes et des locutions proverbiales des autres langues*. Ginebra.
- VV. AA. (2005): *Encyclopaedia of Persian language and literature*. Teherán.
- WATHELET-WILLEM, Jeanne (1953): “Henri d’Andeli. Le lai d’Aristote publié d’après tous les manuscrits par Maurice Delboulle”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 31, nº 1, pp. 84-87.
- WILLIAMSON, Paul; DAVIES, Glyn (2014): *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550*. Londres, tomo II.
- WILLIS, Raymond Jr. (1934): *The relationship of the Spanish Libro de Alexandre to the Alexandreis of Gautier de Châtillon*. Princeton.
- YARZA, Iñaki (2001): *La racionalidad de la ética de Aristóteles. Un estudio sobre Ética a Nicómaco*. Pamplona.
- ZUFFEREY, Françoise (2004a): “Un problème de paternité: le cas d’Henri d’Andeli II. Arguments linguistiques”, *Revue de linguistique romane*, 68, pp. 57-78.
- ZUFFEREY, Françoise (2004b): “Henri de Valenciennes, auteur du Lai d’Aristote et de la Vie de Saint Jean l’Évangéliste”, *Revue de linguistique romane*, nº 69, pp. 335-358.



Fig. 1. Aristóteles reprende a Alejandro Magno por mirar por la ventana, *Le Livre et le vraye hystoire du bon roy Alixandre*, Francia, c. 1420. Londres, BL, Ms. 20, B. XX, fol. 10v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=46655>



Fig. 2. Visita de Phyllis al estudio de Aristóteles para seducirlo. Bordado anónimo de un maestro alemán del estilo lineal, 1310-1320. Friburgo, Augustinermuseum.

https://c1.staticflickr.com/6/5481/14398873785_2d3dcfc50b_b.jpg



▲ **Fig. 3.** Aristóteles advirtiéndole a Alejandro y Alejandro observando a Aristóteles cabalgado por la cortesana desde un camino de ronda, detalle de una caja con relieves del ciclo del castillo del amor, París, c. 1320-1330. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_17.190.173ab,1988.16.jpg

► **Fig. 5.** Maestro del libro de la razón, *Aristóteles y Phyllis*, 1485, dibujo a punta seca. Ámsterdam, Rijksmuseum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Master_Of_The_Housebook_-_Aristotle_and_Phyllis_-_WGA14556.jpg



▲ **Fig. 4.** Aristóteles cabalgado por la cortesana acompañado de filacterias. Tapiz, Alemania, c. 1470-1480. Basilea, Museo de Historia.

<https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/6679026907/>





◀ Fig. 6. Lucas Cranach, *Aristóteles y la cortesana*, 1530, colección particular.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Lucas_Cranach_d.%C3%84._Phyllis_und_Aristotle_%281530%29.jpg

► Fig. 7. Respaldo de la sillería de coro de la iglesia abacial de Montbenoît (Francia), 1527.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a6/11/15/a611151535a4094e0a563fa3150d4c63.jpg>

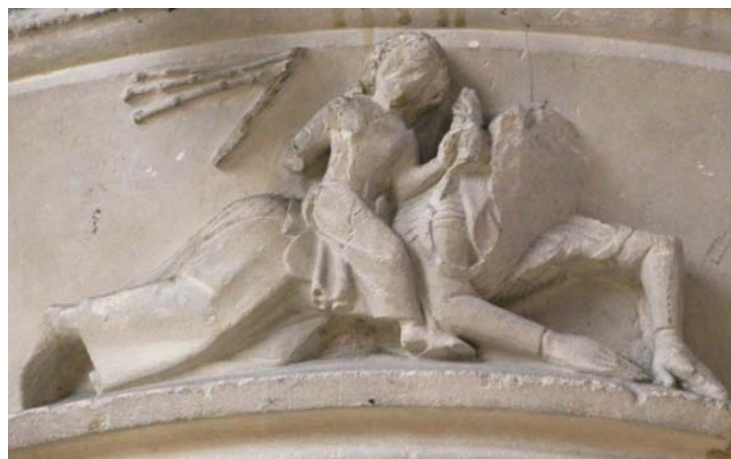


► Fig. 8. Capitel de la iglesia de Saint-Pierre de Caen (Francia), siglos XIII-XIV.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Caen_%C3%A9glise_St_Pierre_Aristote.JPG

▼ Fig. 9. Aguamanil de bronce dorado, Países Bajos, c. 1400, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/rl/original/DP122652.jpg>



▼ Fig. 10. Dibujo alemán, atribuido a Wenzel von Olmutz, 1485-1500. Londres, British Museum.

<http://british.museum.org/wp-content/uploads/2017/02/Phyllis-and-Aristotle.jpg>





Fig. 11. Vidriera, Alemania, c. 1510-1512, siguiendo la composición del dibujo de Olmutz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

https://farm6.staticflickr.com/5657/21943075340_26bbb53322_b.jpg



Fig. 12. Aristóteles y Phyllis. *Salterio Macclesfield*, 1330, fol. 233. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

https://c1.staticflickr.com/8/7004/6635816503_f28e83c232_z.jpg



Fig. 13. Ciclo iconográfico completo de Aristóteles y Phyllis. *Trésor de Brunetto Latini*, siglo XIII. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, Ms 269, fol. 108r.

<https://savoirdhistoire.files.wordpress.com/2016/02/brunetto-latini-tre3a9sor-seconde-moitie3a9-du-xiiiie-sic3a8le-bibliothe3a8que-inguimbertaine-de-carpentras-bm-ms-0269-f-108.png>



Fig. 14. Aristóteles cabalgado por Phyllis. Clave del claustro de la abadía de Cadouin, siglo XV.

<http://www.richesseures.net/blog/dotclear/public/blowup-images/image2012/2012-09-23-04.jpg>



Fig. 15. Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de León, c. 1290 y 1316.

[Foto: autor]



Fig. 16. Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de Oviedo, primera mitad del siglo XV.

[Foto: autor]



Fig. 17. Relieves con hojarasca vegetal que integran el tema de Aristóteles y la cortesana. Claustro de la Catedral de Pamplona, siglo XIV.

[Foto: autor]



▲ Fig. 18. Relieve labrado sobre una ménsula encontrada en la excavación de la Almoína de Valencia, siglo XV. Museo de Historia de Valencia.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/M%C3%A8nsula_amb_el_mite_d%27Arist%C3%B2til_i_Filis%2C_segles_XIV%2C_Museu_d%27Hist%C3%B2ria_de_Val%C3%Aancia.JPG

► Figs. 20a (izquierda) y 20b (derecha). Rodrigo Alemán, relieves de misericordias de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, 1489-1495.

[Fotos: autor]



Fig. 19. Relieve de una misericordia del coro de la catedral de Rouen, siglo XV.

[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/8b/b8/16/8bb8164f3257cdc6098b745c66cf16e4.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/8b/b8/16/8bb8164f3257cdc6098b745c66cf16e4.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/8b/b8/16/8bb8164f3257cdc6098b745c66cf16e4.jpg)

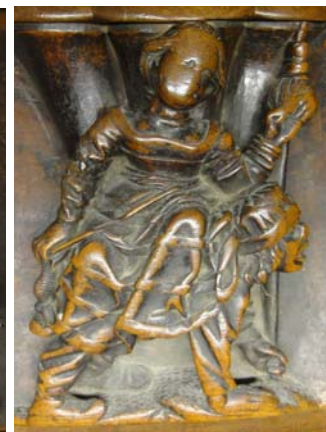
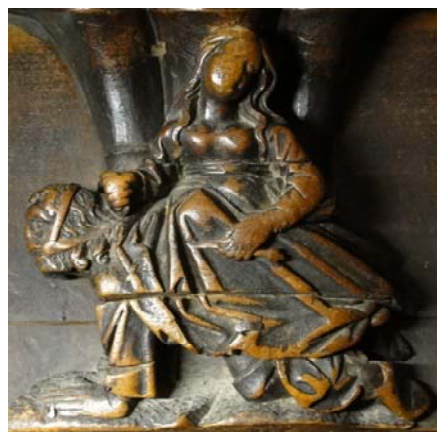




Fig. 21. Rodrigo Alemán, relieve de una misericordia de la sillería alta del coro de la catedral de Plasencia. Valladolid, Museo Nacional de Escultura. [Foto: autor]



Fig. 22. Jarra de Faenza, inicios del siglo XV. Museo de Faenza.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Medioevo_Fillide-Aristotele_web.jpg



▲ Fig. 24. Aristóteles y Phyllis junto a la fuente de la eterna juventud. Caja de marfil, París, c. 1325-1350. Baltimore, The Walters Art Museum.

[Foto: Wikimedia]

◀ Fig. 23. Sansón y Dalila con Aristóteles y la cortesana. Relieve de madera policromada de un respaldo de la sillería del ayuntamiento de Tallin, siglo XV.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Samson_%26_Delilah_%2B_Aristoteles_%26_Phyllis_in_Tallinn_Town_Hall.jpg

► Fig. 25. Triunfo del Amor. Gherardo del Ciriago, *Trionfi Cancionere* de Petrarca, c. 1452-1484. París, BnF, Ms. Ital. 545.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/93/c1/b8/93c1b8bf16e5e71ae560293086b8b4ea.jpg>



DIVINIDADES Y VÍRGENES DE CARA NEGRA

Pilar GONZÁLEZ SERRANO

Profesora Titular de Arqueología
Universidad Complutense de Madrid
mariabetel35@gmail.com

Recibido: 7/4/2017

Aceptado: 27/4/2017

Resumen: Desde la más remota Antigüedad los meteoritos han sido objeto de veneración como piedras caídas del cielo (*diopetes*) y, por lo tanto, “cratofanías” (manifestaciones de poder) de la diosa madre. También se las llamó “piedras de rayo” y como columnas o betilos (*beth-el*), término semita que significa “morada del dios”, recibieron culto en numerosos templos o santuarios. Entre los casos más conocidos pueden citarse la “piedra negra de Pesinunte”, tenida por la diosa frigia Cibele, o el sagrado betilo que, recubierto de oro, era la encarnación de la Ártemis Efesia. En la actualidad, el culto a los citados meteoritos pervive en la Kaaba de la Meca.

El carácter sacro de las “divinas piedras negras” propició el hecho de que las primeras efigies de las vírgenes cristianas tuvieran el rostro y las manos negras o de color moreno, como muestra de su sagrada antigüedad. Dicha tez también se aplicó al Niño que aparecía en sus rodillas. Estas características se mantuvieron a lo largo de todo el Medievo, época en la que florecieron, tanto en Europa como en España, las llamadas “vírgenes de cara negra” que fueron, y aún son, objeto de la máxima veneración en iglesias, monasterios y santuarios.

Palabras clave: meteoritos; betilos; santuarios de montaña; vírgenes de tez negra o morena.

Abstract: Since the most remote antiquity, meteors have been venerated, seen as hailstones fallen from the sky (*diopetes*), and, therefore, “cratophanies” (manifestations of power) of the Mother Goddess. They were also called “ray stones” and, as columns or betyles (*beth-el*), a Semitic term that means “abode of the god”, they received worship in numerous temples or sanctuaries. Among the best-known cases, we may highlight the “Pesinunte black stone”, adored as the Phrygian goddess Cybele, or the sacred betyl that, plated with gold, was the incarnation of the Ephesian Artemis. Nowadays, the cult of these meteors survives in the Kaaba in Mecca.

This sacred character of the “divine black stones” led to the fact that the first effigies of the Christian virgins had their face and their hands black or dark as a sign of its sacred antiquity. The same skin colour was applied to the child on her knees. These features were maintained throughout the Middle Ages, during which the so-called “black faced virgins” flourished, both in Europe and in Spain. These Marian images were, and still are, object of intense worship in churches, monasteries and sanctuaries.

Key words: meteors; betyles; mountain sanctuaries; black faced virgins.

Los meteoritos fueron considerados sagrados desde la más remota Antigüedad por ser piedras caídas del cielo (*diopetes*) y, como tales, se las supuso “cratofanías”¹ de la gran diosa madre, engendradora de todo lo creado. También se las llamó “piedras de rayo” y pronto pasaron a ser veneradas en muchos lugares en su estado original, convertidas en columnas, o como “betilos” (*beth-el*), término semita que significa “morada del dios”. De

¹ Se denomina “epifanía” a la aparición de una divinidad y “cratofanía” a la manifestación de su poder.

esta forma, surgió el culto a dichas piedras de material meteórico o negruzco, llamado a tener una larga pervivencia.

No es extraño encontrar piedras negras en forma de columnas en los yacimientos minoicos, como sucedió en una de las dependencias del llamado palacio de Festo. Más tarde, su consagración se hizo manifiesta en el frontón de la famosa Puerta de los Leones de Micenas donde una columna, símbolo de la diosa madre, aún se yergue, flanqueada por dos leones, sus animales emblemáticos, como protectora de la fortaleza.

En el santuario de Delfos, el *omphalos* o centro del Universo se señaló con una “piedra negra”, lo que da idea del respeto del que gozaron los meteoritos. Venerados fueron también, con posterioridad, en todo el Mediterráneo, sobre todo como encarnación de la Astarté fenicia de Biblos y de su sucesora, la Afrodita *Cipria*.

Los betilos fueron, asimismo, objeto de culto entre los cananeos, los árabes preislámicos y los habitantes del norte de África. Restos de los mismos se han encontrado en Golgi (Chipre), en templos e hipogeos fenicios de Malta y en forma de conos de piedra arenisca de color negro, en las llamadas capillas de la “Señora de las Turquesas” en colinas y barrancos del Sinaí.

De entre todas las “piedras negras”, las más famosas fueron las del santuario de Pesinunte, en Frigia, manifestación visible de la diosa Cibeles (Fig. 1); la envuelta en oro dentro de la efigie de la Ártemis de Éfeso (Fig. 2); y la de la ciudad de Émesa. Son hechos extraños y de difícil asimilación, pero que pueden llegarse a comprender si se tiene en cuenta que este ancestral culto aún se mantiene vivo en nuestros días: en la Kaaba, el edificio cúbico que se encuentra en la mezquita de Masjid al-Haram, en la Meca, aún se sigue adorando a una famosa piedra negra, engastada en plata, que Mahoma se cuidó mucho de respetar y aceptar dentro del marco de su reforma religiosa, diciendo, entre prudente y escéptico, la frase que se le atribuye: “No puedo olvidarme de que eres una piedra y no puedes hacerme ni bien ni mal”.

El santuario de Pesinunte se encontraba ubicado en una región montañosa de Frigia, al oeste de la antigua Galacia, junto al río Gallo o Sangario, al pie del monte Agdo. Estaba atendido por un clero compuesto por sacerdotes castrados que ofrecían su virilidad a la diosa, en el transcurso de unas fiestas orgiásticas celebradas en primavera, en honor de Attis, el paredro de la diosa que, como los dioses de la vegetación moría y resucitaba cada año. Su culto se extendió por el Mediterráneo de mano de los frigios y lidios que, como marinería barata, viajaban a bordo de los barcos fenicios. Esta circunstancia explica su difusión a partir de los enclaves portuarios.

A través del tiempo fueron muchas las veces que el peso moral de Pesinunte, dado su prestigio religioso, se dejó sentir en los ajetreados sucesos políticos que Frigia sufrió a lo largo de su azarosa historia. Además, acuñó el modelo del santuario de montaña, o de altas cumbres, atendido únicamente por un sacerdocio masculino, llamado a perpetuarse en el tiempo. Buena muestra de ello son los monasterios que se yerguen en los elevados parajes en el Monte Athos.

En Grecia, Cibeles fue identificada con la diosa Rea, convirtiéndose así en “Madre de dioses”. Como tal, gozó de gran predicamento, sobre todo en regiones como el Ática y, en especial, en Atenas, ya que el Pireo, considerado puerto franco, propiciaba el encuentro de todo tipo de gentes procedentes del Oriente próximo. A su culto se dedicaba el denominado *Metroon*, presente en muchos de los principales recintos sagrados de toda la Hélade.

La entrada de la diosa Cibeles en Roma, procedente de Pérgamo, tuvo lugar el 10 de abril del año 204 a.C., en los momentos más críticos de la Segunda Guerra Púnica, tras haber sido consultados los Libros Sibilinos y el Oráculo de Delfos. Por encima de todas las leyendas y portentos con los que se envolvió su *adventus*, lo cierto fue que en la ciudad del Tíber fue venerada como la *Magna Mater*, encarnación de todas las virtudes que debían adornar a la matrona romana y que su culto permaneció vivo hasta el siglo IV, compitiendo incluso en popularidad, en dicha fecha, con el mitraismo y el cristianismo.

Para presidir el templo que en su honor se levantó en el Palatino, se la dedicó una estatua labrada en plata. En ella, a guisa de rostro, se incrustó la piedra negra, tallada toscamente con rasgos humanos, lo que indudablemente fue el origen de que, posteriormente, se representasen a las vírgenes con cara negra, como muestra indiscutible de su sacralidad. A partir de esta primera imagen fueron muchas las réplicas que de ella se hicieron ya en mármol o piedra caliza.

La estatua de Ártemis que presidía el famoso *Artemision* de Éfeso, considerado una de las siete maravillas del mundo, fue en su origen otro venerado betilo revestido de oro, como se aprecia por su forma tubular. Su cara y sus manos eran negras, alusión visible a su estructura interna. No puede olvidarse que dicho templo fue la sede de uno de los centros bancarios más célebres de la Antigüedad, por lo que no es de extrañar que hiciera alarde de su potencial económico con el revestimiento áureo de su divinidad patronímica. Como diríamos en términos actuales, era la forma explícita de garantizar a sus clientes el potencial de sus reservas de oro y la solvencia de su tesorería².

Esta Ártemis fue conocida también con el nombre de *polimasta* por los que numerosos pechos que cubrían su torso. Sin embargo, en la actualidad, dado que carecen de pezones, se piensa que no eran mamas sino los testículos de los toros sacrificados en su honor en las ceremonias propiciatorias de la fertilidad, que se celebraban desde época ancestral. Las copias que se hicieron de esta imagen fueron muy numerosas, tanto en mármol como en bronce. De entre ellas sobresale la bella réplica que se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles porque da idea de la magnificencia que debió de alcanzar la estatua original. Es de bronce dorado y presenta el rostro y las manos de color negro. En la decoración de la funda dorada alternan los leones y las esfinges, como recuerdo de su condición de *potnia theron* (señora de los animales) y en la franja inferior aparece la abeja, símbolo de la laboriosidad, que sería adoptada, más tarde, como emblema, por célebres banqueros, como los Barberini.

La Piedra Negra de Emesa (Siria, en la actualidad Homs) era conocida con el nombre de *El-Gabel*, palabra compuesta por *El*, principal divinidad del panteón cananeo, y *Gabal*, montaña. Su culto fue introducido en Roma a principios del siglo III por Marco Aurelio Antonino, más conocido por Heliogábalo por haber sido sacerdote, en su día, de esta divinidad. Dicha piedra era de forma cónica y en su honor se levanto el *Elagaballum*, en el Palatino.

Con estos antecedentes se quiere poner de manifiesto que de un modo u otro el culto a las piedras negras se remonta a tiempos muy remotos y que, de forma anicónica o personalizada en la cultura grecolatina, dado su afán de antropomorfizar a los dioses, se prolongó hasta épocas posteriores cuando todas las diosas madres paganas fueron absorbidas por la figura de la Virgen María.

² La estatua crisoelefantina de la Atenea Parthenos cumplió un objetivo semejante cuando la sede de la Liga de Delos se trasladó a Atenas.

A estos hechos hay que añadir la aparición de los iconos³ que de la madre de Jesús empezaron a prodigarse a partir de los siglos VII y VIII en Constantinopla y que, posteriormente, se difundieron por todo el Imperio de Oriente, sobre todo en la Rusia de los siglos XII a XIV. La mayoría de ellos, pintados sobre tabla de color oscuro, se preciaban de ser obra del propio san Lucas, el evangelista que, además de médico se le suponía pintor y escultor. De su posible encuentro con la Virgen, a quien, según se decía, visitó en compañía de san Pablo, se nutrió la tradición cristiana con tal fuerza que fue y ha sido motivo de inspiración de célebres pintores y artistas de todas las épocas y estilos que elevaron dicho momento a la categoría de obras de arte.

La larga serie de tales iconos fechados, en realidad, a partir del siglo XIII, se envuelve en un cúmulo de leyendas y vicisitudes sufridas hasta llegar, cada uno de ellos, a su lugar de destino. Tales relatos, repetidos una y mil veces, han pasado a ser parte integrante de la tradición popular de la localidad en la que dichas imágenes se veneran, haciendo caso omiso a toda clase de verificaciones históricas, ya que los datos objetivos no cambian el sentimiento de sus fieles devotos

Lo más posible es que se eligiera el color oscuro para la tez de las vírgenes como señal de su venerable antigüedad, ya que lo mismo sucedió con las tallas más conocidas, también atribuidas al mismo san Lucas. En ocasiones se ha querido justificar dicho color al simple envejecimiento natural de las tablas en que fueron pintadas o esculpidas; al humo de las velas con las que se las había alumbrado durante siglos; o a sus sucesivas restauraciones, no siempre afortunadas. Para muchos estudiosos del tema la negritud de los divinos rostros se ha relacionado con las bellas palabras del Cantar de los Cantares (Canto I, 4-5) y que aún se mantienen vivas en le recuerdo, como puede verse en la Virgen de Tindari (Sicilia), en cuyo pedestal aparecen:

*Nigra sum sed formosa
Filiae Hierusalem
Ideo delexit me Rex et introduxit
me in cubiculum suum.*

En la difusión de las vírgenes de cara negra jugó un importante papel la isla de Chipre, cristianizada por san Pablo y Bernabé. Según la tradición, la Virgen María visitó a los fieles de esta comunidad antes de su muerte. De tan legendario suceso nació una gran devoción mariana, extendida por toda la isla, lo que propició la fundación de numerosas iglesias y monasterios consagrados a la Madre de Dios. La mayoría de ellos, sitos en bellos parajes montañosos, se han mantenido en pie a pesar de los numerosos avatares e invasiones que la isla ha sufrido.

En 1191 los Templarios tomaron Chipre y en Pafos descubrieron la existencia del culto dedicado a una piedra negra, supuesta encarnación de la Astarté fenicia, asimilada, posteriormente, a la Afrodita Cipria, como sucedió en otros muchos lugares y promontorios del Mediterráneo. En dicho lugar levantaron un templo en honor de la Virgen María, a la que representaron con la cara negra, tal vez porque en su rostro incrustaron parte del meteorito, como se hizo en su día con la estatua de plata de la diosa Cibeles. Lo que sí se decía es que guardaron la citada piedra negra (o parte de ella) en el interior del trono cúbico en el que aparecía sedente la Virgen, conscientes de su valor sagrado. Es de suponer que la

³ Representaciones devotas de pincel o de relieve usadas en las iglesias orientales. Este término se aplica en particular a las tablas pintadas con la llamada técnica bizantina.

nueva imagen de culto respondería al tipo de la llamada *theothokos* (trono de Dios) o *kourotrophos* (madre del divino Niño), el modelo románico vigente en la mayoría de sus representaciones hasta muy avanzado el siglo XIII.

A partir de estos hechos, los templarios contribuyeron a la difusión del culto a las vírgenes negras que proliferaron por toda Europa. Las iglesias y monasterios levantados en su honor se ubicaron, por lo general, sobre las ruinas de templos paganos. De este modo, se beneficiaban de su ancestral venerabilidad, superponiendo sobre las viejas creencias otras nuevas, sin destruir ni despreciar sus profundas raíces populares. En su mayoría fueron custodiados por los propios templarios o por monjes, repitiéndose el modelo del milenario santuario oriental en el que se adoraba a una diosa, siempre atendida por un sacerdocio masculino.

En la propia isla de Chipre sigue siendo objeto de gran devoción la *Panagia* del Monasterio de Kykkos (Fig. 3), uno de los tantos iconos que se dice pintado por san Lucas, aunque se fecha en el siglo XII. La leyenda de su llegada hasta dicho lugar está asociada a la historia de un ermitaño llamado Isaías, que fue maltratado por el gobernador Manuel Voutoumites. Sin embargo, al caer enfermo, tal vez de depresión (*lethargia*), quiso pedirle perdón, arrepentido de su mal proceder. Para concedérselo le puso como condición que trajera a Chipre el sagrado icono que desde el año 400 se encontraba en Constantinopla, a donde había llegado desde Egipto. El emperador Alexis Comneno se negó a entregárselo hasta que su hija enfermó del mismo mal. Decidió entonces acceder a la petición que se le hacía y el icono fue entregado a Isaías, quien construyó para su custodia un monasterio en Kykkos, en las profundidades de Troodos, en medio de un abrupto paraje.

Este Monasterio disfrutó desde un principio de un tácito sistema de autogobierno, del que gozaron toda esta clase de santuarios, y su influencia espiritual se dejó sentir en muchos momentos críticos de su devenir histórico, en especial en el transcurso de la Guerra de la Independencia.

La Virgen aparece acompañada del Niño, cuyo rostro se muestra en contacto directo con la mejilla de su madre, en un gesto de ternura, característico en algunas de estas imágenes. Por esta actitud, este prototipo recibe el calificativo de *Panagia Eleousa* (Santísima Virgen de la misericordia o de la ternura). Madre e hijo tienen la tez oscura y en 1576 fueron revestidos de plata y oro, práctica frecuente en este tipo de iconos. Lleva el rostro tapado por un velo que solo se levanta en muy contadas ocasiones, generalmente en momentos de pertinaz sequía. El descubrir su faz sin motivo justificado puede ser causa de severos castigos.

De entre todos los iconos bizantinos el más antiguo y difundido en el mundo oriental, sobre todo en el ámbito ruso, es el que se conoce con el nombre de la *Virgen de Vladimir* (Fig.4). Pintado sobre tabla, su autoría también se atribuye a san Lucas, aunque se fecha en el siglo XII. Procedente de Constantinopla, llegó a Kiev en 1155, desde donde pasó a Vladimir, ciudad sita al noroeste de Rusia, de ahí su nombre. Más tarde pasó a la Catedral de la Asunción del Kremlin de Moscú y desde 1930 se encuentra en la Galería Tretiakov de Moscú.

Como en el caso anterior se presenta abrazada al Niño, por lo que se la venera, asimismo, como *Eleousa*, y en las réplicas en las que este marca con su dedo infantil un punto en la lejanía, como *Hodiguitria*, es decir como la que marca el recto camino a seguir

a través de su hijo. En Occidente, una variante de este prototipo dio origen a la *Virgen del Perpetuo Socorro*, aunque en este caso su tez sea clara.

En los iconos bizantinos de los siglos XIII al XV en los que se representó a san Lucas pintando a la Virgen María, la imagen que aparece en el lienzo, que se apoya en el caballete, se corresponde con la citada *Virgen de Vladimir*. Conocida por El Greco, él mismo la representó en algunas de sus pinturas, asociándola a la figura del evangelista.

Desde el siglo XIII son muchos los iconos que, repartidos por Oriente y Occidente, se precian, como ya hemos repetido, de ser obra de san Lucas y, como tal, son venerados, haciendo caso omiso a la fecha de su ejecución. Todos se dicen pintados sobre la sagrada tabla que le proporcionó al evangelista la propia Virgen María. Dicha tabla, según algunas versiones, era de una rama del árbol de la vida que el arcángel san Gabriel le había dado a la madre de Cristo; según otras, de la mesa familiar fabricada por el mismo Jesús o, incluso, de la utilizada en la Última Cena. Descartada la antigüedad que se les atribuye, a nivel popular, no puede en cambio desecharse la posibilidad de que fueran copias de originales más antiguos surgidos en Constantinopla, de donde se dice que procede la mayoría.

A los iconos ya citados, que se dicen pintados por el evangelista, añadiremos algunos de los más conocidos por su importancia y por la veneración de que son objeto. Entre ellos destaca el de la *Trijerusa*, “la de las tres manos” (Fig. 5) porque en la parte inferior de la imagen de la Virgen aparece una tercera mano, como recuerdo de la que ella devolvió a san Juan Damasceno (675-749), después de que le fuera amputada por orden del califa de Damasco, tras ser denunciado por el emperador iconoclasta León III el Isáurico⁴. El delito que se le imputaba era su defensa a ultranza de los iconodulos que defendían el valor de las imágenes no como objeto no de adoración, sino de veneración por su significado y por la importancia que tenían para ilustrar en el conocimiento de la doctrina cristiana a quienes no sabían leer. Como el mismo santo dejó escrito con atinadas palabras: “lo que es un libro para los que saben leer, es una imagen para los que no leen. Lo que se enseña con palabras al oído, lo enseña una imagen a los ojos. Las imágenes son el catecismo de los que no leen”⁵.

San Juan Damasceno llevó este icono al Monasterio de San Sabas⁶, próximo a Jerusalén. Posteriormente fue entregado al arzobispo san Sava cuando viajó por Tierra Santa y él fue quien lo trasladó a Serbia, desde donde pasó al monasterio serbio-ortodoxo de Chilandari, en el Monte Athos. En la actualidad sigue siendo una de las vírgenes que goza de mayor devoción entre el pueblo serbio.

Asimismo, de especial prestigio goza el icono en el que aparece la Virgen conocida bajo la advocación de *Salus Populi Romani*. Es uno de los más antiguos de todos los conocidos ya que se fecha en el siglo I de la Era. Esta imagen, también atribuida a San Lucas, se dice que fue descubierta por santa Elena junto con otras santas reliquias y llevada a Constantinopla donde su hijo Constantino construyó una iglesia en su honor. Más tarde, fue trasladada a Roma por la propia Santa Elena, o según otra versión, fue llevada milagrosamente hasta las orillas del Tíber. Allí fue recibida por el papa san Gregorio

⁴ BUTLER, Alban (1964); PONSOYE, Emmanuel (1992).

⁵ Teniendo en cuenta esta opinión, bien podía atribuirse a san Juan Damasceno el origen de los posteriores estudios iconográficos.

⁶ VOICU, Constantin (1962).

Magno (540-604) quien la condujo en procesión hasta Santa Maria Maggiore que, desde entonces, se ha considerado el primer santuario dedicado a la Virgen en Occidente. Venerada como *Regina Coeli*, después de ocupar diversos sitios en la basílica, se encuentra en el altar-tabernáculo que se le construyó en 1613 en la Capilla Paulina o Borghese.

Otra de las imágenes más antiguas de la serie atribuida al propio evangelista es la Virgen de Czestochova (Polonia), fechada en torno al año 67 (Fig. 6). Se dice que fue pintada sobre una madera de ciprés que se le facilitó en la casa de la Sagrada Familia. Según la tradición llegó a su actual emplazamiento, el Monasterio de Jasna Góra (el Monte Brillante), en 1382, desde Jerusalén, después de pasar por Constantinopla. Viste manto con flores de flor de lis y el Niño Jesús la señala con su dedo índice, expresando con este gesto que ella es la *Hodigitria*, es decir, la que marca el único camino posible para llegar a Dios. Son muchos los avatares que superó y numerosos los milagros que se le atribuyen. En 1430 sufrió graves daños como consecuencia de la invasión de los husitas, los partidarios del checo Jan Hus que, a su vez, fue seguidor del inglés John Wiclef (ambos considerados como los precursores de la reforma protestante). Para reparar sus desperfectos fue restaurada y repintada con escaso acierto lo que explica su peculiar aspecto, único, por otra parte, en el conjunto de los iconos tradicionales.

En cuanto a las esculturas de bulto redondo que, también atribuidas a san Lucas, presentan la cara negra o morena se cuentan por cientos tanto en Europa como en España. Al igual que en el caso de los iconos son objeto de una acendrada devoción y el oscuro color de su rostro se interpreta como signo inequívoco de su antigüedad.

Por lo general, son figuras de pequeño tamaño que oscila entre los 40 y 90 cm de altura, de madera dura, policromada con vivos colores que, a veces se han perdido. Sus rostros y manos son de color oscuro, sirviendo de antecedente a las posteriores vírgenes de vestir. Algunas han sufrido, incluso, intentos de blanqueo y otras han sido restauradas y repintadas con torpeza, con lo que, algunas veces, se hace difícil adivinar su primitivo aspecto.

En la mayoría de los casos, el aspecto original de todas estas tallas se pierde bajo la corona y los ricos mantos con los que suelen aparecer revestidas. El modelo más común es el que presenta a la madre de Dios, con el niño en las rodillas en su condición de *theothokos* (trono de dios). Este modelo fue el más frecuente en el llamado período románico, hasta que, en el siglo XIII, fue sustituido por el de una figura estante con el Niño en brazos, dando paso al prototipo de la Virgen madre, de cuerpo esbelto, que dialoga con su hijo al que sonríe con ternura. Aunque su datación no coincide con la de su pretendido origen, no puede descartarse, como en el caso de los iconos, la existencia de unas imágenes de época anterior, que o bien se copiaron fielmente o que sirvieron de referencia para sus réplicas.

En el caso de las vírgenes españolas se supone que la mayoría, siguiendo sus respectivas leyendas, se ocultaron durante la invasión musulmana en cuevas o escondrijos arcanos para evitar su profanación. Su posterior hallazgo se atribuía a pastores o labriegos de forma milagrosa o casual. En tales lugares, elegidos a veces por la propia Virgen, se levantó primero una ermita, convertida con el tiempo, en iglesia o basílica con un monasterio adjunto. Estos enclaves religiosos alcanzarían pronto la condición de centros de culto mariano y de peregrinación, a la vez que se convertían en agentes dinamizadores de la vida espiritual y material de la comarca o región de su entorno.

Teniendo en cuenta las numerosas vírgenes de tez negra o morena que se veneran tanto en Europa como en España nos referiremos solamente a las más renombradas por la repercusión que su culto han alcanzado. En general, las historias de todas ellas son semejantes y cuentan en su haber con episodios repetitivos con los que se justificaba la transformación de la primitiva y modesta ermita en iglesia basilical con monasterio incluido. Todos estos santuarios fueron objetos de destrucciones y saqueos, sobre todo en el transcurso de la invasión napoleónica y en las guerras del siglo XX que asolaron a Europa, siendo de destacar el hecho de que la mayoría de todos ellos resurgieron, como el ave fénix, de sus propias cenizas.

En la Europa meridional, famosa es la *Madonna Nera* de Tindari (Fig.7), antigua colonia griega, sita en la provincia de Messina (Sicilia). Se halla en la iglesia que, en 1956-1957, sustituyó a la más antigua del siglo XVI, levantada a su vez sobre un santuario de época ancestral. Se cuenta que la estatua de la Virgen, un icono bizantino, procedente de Constantinopla y fechado entre los siglos VIII-IX, llegó hasta las costas sicilianas en un barco, tras vencer la arremetida de una gran tormenta. Los marineros agradecidos la depositaron en el puerto y, posteriormente, se levantó para su custodia una iglesia en un promontorio frente al mar. Ha sido reedificada en varias ocasiones, ya que fue objeto severas destrucciones, y a todas ellas ha sobrevivido la pequeña talla, de madera de cedro, de 18 cm de altura que hoy se encuentra cobijada bajo un templete dorado. Aparece sedente, viste manto rojo y lleva una corona muy simple, troncocónica. El niño se sienta en sus rodillas y, a sus pies, en el podio en que le sirve de basa, figura la leyenda a la que ya hemos hecho alusión: *Nigra sum, sed formosa*. Se le atribuyen numerosos milagros y su festividad se celebra solemnemente el 18 de septiembre.

La talla que se conserva en el Monasterio de Einsiedlen (Suiza) es tal vez una de las que tiene el rostro más negro (Fig. 8). Conocida con el nombre de Santa María de los Ermitaños, se encuentra en el santuario de eremitas que fue fundado en el siglo VIII. Ha sido el centro de adoración de la Confederación Helvética y su festividad se celebra el 14 de septiembre. Su tamaño es muy pequeño y siempre se la muestra envuelta en lujosos ropajes. Despojada de los mismos la conocemos por la réplica que de ella se hizo, en 1948, para el Monasterio de los Toldos, en la Pampa bonaerense. Sus fundadores, pertenecientes a la orden benedictina, quisieron contar con una copia exacta de la existente en Suiza. De aspecto grácil, aparece de pie, lleva túnica rojiza y sostiene al Niño en su brazo izquierdo, anunciando con su gesto la actitud de las vírgenes del siglo XV, fecha que se le atribuye a la imagen actual, aún cuando se supone que sustituyó a otra más antigua. El santuario sufrió varios saqueos a través del tiempo, siendo el peor de todos ellos el perpetrado en el transcurso de la invasión francesa, en 1798. Las tropas napoleónicas se llevaron incluso a la Virgen a París. A su vuelta estaba tan deteriorada que se pintó su rostro en un tono claro, sin embargo, las gentes del lugar estaban tan acostumbradas a su color negro que hubo que darle de nuevo ese tono.

En Francia es famosa la Virgen negra de Auvernia, que se halla en Notre Dame du Port, en Clermont Ferrand, una basílica románica construida sobre una cripta de época galo-romana. Es de madera policromada y responde al modelo de la Virgen-trono, aunque se fecha en el siglo XV.

Parecida a la anterior es Notre Dame de Marsat (Auvernia) que se encuentra en la iglesia de la que fue en su día una próspera abadía de mojas benedictinas. Se mantuvo en pleno funcionamiento hasta el siglo XVI y desapareció, tras ser expoliada, en tiempos de la revolución francesa. Del conjunto de sus edificios aún se conserva la iglesia, muy reformada en el siglo XX.

Por su singular significado, merece un lugar especial Santa Sara del Mar o Sara Kali (la Negra), patrona de los gitanos, venerada en la localidad francesa de Saintes-Maries-de-la-Mer, en la Camarga. Según la leyenda llegó a las costas francesas, procedente de Egipto, en una barca sin remos, en la que también viajaba María Magdalena, de la que, siguiendo los evangelios apócrifos, se la considera hija. Su festividad principal se celebra, anualmente, entre el 23 y 24 de mayo y a dicha localidad acuden gitanos de todo el mundo, ya que entre ellos se mantiene el precepto de visitar a su santa al menos una vez en su vida, al igual que sucede entre los musulmanes con la Kaaba. La localidad debe su nombre a la creencia de que hasta allí llegaron desde Jerusalén, huyendo de la persecución a los cristianos, María Salomé, María Cleofás y María Magdalena, cuyas reliquias se guardan en la cripta de la iglesia de Notre Dame de la Mer, junto a la imagen de Santa Kali. Su culto se ha relacionado con el de las ancestrales diosas paganas de la fertilidad, ya que a ella recurren las mujeres gitanas que quieren ser madres.

De entre las vírgenes españolas destacaremos en, primer lugar, a la que se conoce con el nombre de la *Moreneta*, la Virgen de Montserrat, la más representativa de todas ellas (fig.9). Es la patrona de Cataluña y se encuentra en el monasterio benedictino ubicado en la montaña de Montserrat, a 720 m sobre el nivel del mar, dándose en él todas las características de los santuarios situados en las altas cumbres, a los que ya nos hemos referido.

La imagen está tallada en madera de álamo blanco, razón por la que algunos sostienen que, en su origen, fue de color claro, mide 95 cm de altura y aparece dorada en su totalidad a excepción de la cara y las manos que son de color negro, al igual que sucede con la figura del Niño que está sobre sus rodillas. Este lleva en la mano derecha una piña, curiosamente uno de los signos iconográficos de Attis el pastor frigio paredro de la diosa Cibeles, símbolo de resurrección, mientras que ella sostiene con su mano diestra el globo terráqueo, en su condición de madre universal. Se fecha en el siglo XIII, que es el momento de mayor difusión de este tipo de vírgenes.

Según la leyenda, sin embargo, se tiene por obra directa de san Lucas, de quien se dice que la realizó con las herramientas de san José, teniendo como modelo a la propia Virgen. Su traslado a Barcelona se atribuye nada menos que a san Pedro.

Su hallazgo, en el año 880, tras su supuesta ocultación, se debió a unos pastores que la encontraron en una cueva de la citada montaña, guiados por el resplandor que desde el fondo de la misma se percibía. El obispo de Manresa pretendió llevarla a la ciudad, pero fue imposible moverla del sitio de su aparición. Esta portentosa resistencia hizo pensar que lo obligado era levantar una ermita en el lugar por ella elegido. Dicha ermita fue el origen del posterior monasterio, cuya construcción se dice que fue obra de Wifredo el Velloso en el mismo siglo IX.

En varias ocasiones, la *Moreneta* tuvo que ser evacuada de su santuario para evitar su profanación, sin embargo, siempre volvió triunfante a su sede. Después de la Guerra Civil y de su última restauración en el siglo XX, se decidió despojarla de sus lujosos ropajes y presentarla al público con su magnífico aspecto original. Su festividad se celebra el 27 de abril.

Como *Mare de Deu*, son muchas las localidades catalanas que veneran a una Virgen negra, arropada por su peculiar leyenda, fruto de una imaginación popular, generadora de ilusiones en momentos en que las circunstancias políticas y sociales propiciaban, como

panacea, la creencia en milagrosas apariciones. Respetadas por los habitantes de las localidades en que se encuentran, tales leyendas se rememoran devotamente en la fecha de su festividad y en las romerías celebradas en su honor. Otro tanto sucede en tierras castellano-leonesas, levantinas e isleñas, siendo especialmente numerosas las vírgenes negras en tierras andaluzas.

En la actualidad son varias las listas publicadas en las que se enumeran las más conocidas y, gracias a ellas, pueden verse sus imágenes y examinar, caso por caso, sus características y las tradiciones que las acompañan. Como notas comunes a todas ellas, pueden señalarse el fervor popular que despiertan y la fuerza de atracción que ejercen en el ámbito del lugar en el que se veneran. Por las razones de espacio, en este breve estudio, nos centraremos solo en aquellas en las que su devoción ha alcanzado un mayor alcance. En primer lugar nos referiremos a la Virgen del Pilar, patrona de la Hispanidad (Fig. 10).

La aparición de la Virgen, en carne mortal, a Santiago Apóstol en Zaragoza, cuando, supuestamente, todavía vivía en Éfeso con San Juan, se fija el 2 de enero del año 40, fecha en la que, según la tradición, se fundó la primitiva capilla para adoración del “sagrado pilar” en que hizo su epifanía; pilar que, con el tiempo, llegó a decirse que era la columna de la flagelación del Señor⁷. Esta piadosa leyenda unida a la visita de Santiago a España forma parte de la tradición nacional y así se ha insertado en nuestra memoria colectiva. Lo cierto es que en el Concilio de Antioquia, celebrado en el siglo IV, ya se estableció que las imágenes religiosas se colocasen sobre columnas o pilares, siguiendo lo que había sido una práctica habitual en el paganismo, de ahí que no fuera de extrañar que a la hora de representar la singular aparición de la Señora se eligiera tal soporte para su ubicación.

Por otra parte, no podemos olvidar que en Éfeso se veneraba a la diosa Ártemis, (un sagrado betilo), que, a veces, aparecía también sobre una columna, como puede verse en la pintura pompeyana de la llamada la casa del Poeta Trágico, en la que se representó el sacrificio de Ifigenia. San Pablo tuvo muy malas experiencias en su predicación en Éfeso, ciudad muy remisa a abandonar el culto de su diosa protectora, por lo que no es de extrañar que, para propiciar el olvido de su culto, la imagen de la Virgen se mostrara sobre un pilar.

Hay que tener en cuenta, además, que en *Caesaraugusta* (Zaragoza) existía ya, desde el siglo III, una importante comunidad cristiana, propicia a considerarse merecedora de la aparición de la Virgen, como señal de su consideración y aprecio por el lugar, donde iba a levantarse el primer templo mariano de la cristiandad.

La primitiva capilla pasó por diversas reconstrucciones en época mozárabe, románica, gótico-mudéjar, renacentista, barroca, etc. En el siglo IX está documentada la existencia de una iglesia mozárabe dedicada a Santa María, advocación se consolidó en el siglo XIII con la bula papal de Bonifacio VIII. Hacia 1438 se hizo ofrenda de la actual imagen de la Virgen, y el 24 de marzo de 1596 el santuario recibió, como regalo de Felipe II, dos ángeles de plata, obra de Diego Arnal.

La talla es de madera dorada de una sola pieza, de 36,5 cm de altura y rostro moreno. Viste túnica larga, sujeta por un ceñidor con hebilla y amplio manto que le sirve de capa y tocado. Aparece coronada y su cabello está peinado en ondas que reposan sobre los hombros. Sostiene al niño en su brazo izquierdo, que lleva un pajarito en la mano, mientras que con la diestra se sujeta el manto. Su aspecto responde a los prototipos del

⁷ RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2000).

gótico tardío. Se la ha relacionado con la escuela borgoñona y su autoría se atribuye a Juan de la Huerta, un conocido imaginero, natural de Daroca. Probablemente fue una donación de Dalmacio Mur, contando con el mecenazgo de la reina Blanca de Navarra, esposa de Juan II de Aragón, tras reponerse de una grave enfermedad.

Se alza sobre una columna de jaspe, forrada de bronce y plata de 1,77 m de alto y 24 cm de diámetro, habitualmente cubierta por uno de los muchos mantos que le han sido ofrendados, excepto los días 2, 12 y 20 de cada mes, fechas que coinciden con las de su aparición, festividad y coronación. En su parte posterior, se ha dejado abierto un hueco que, bordeado en plata, deja ver su textura original. Es el punto que suele ser besado por los fieles, desde este lado trasero, conocido con el nombre del “humilladero”.

Otra de las imágenes de cara negra más veneradas es la de la Virgen de Guadalupe (Fig. 11), siempre arropada por ricos mantos y ataviada con corona y cetro desde el siglo XIV. Desprovista de sus ropajes, es una pequeña talla de madera de cedro, policromada, de 59 cm de altura. Aparece sedente con el Niño en sus rodillas. Se ha fechado en el siglo XII, aunque como, en otros muchos de los casos ya vistos, su autoría se atribuye al propio san Lucas, con la particularidad de que se da por cierto que fue la imagen que acompañaba al evangelista en el momento de su muerte. Según la tradición estuvo en Roma desde donde pasó a Sevilla, siendo trasladada, en el 714, a la actual provincia de Cáceres, por unos monjes que huían de la persecución musulmana. Para evitar su profanación fue enterrada en las márgenes del río Guadalupe (¿río oculto?) o Guadalupejo⁸ al que, según la versión más generalizada, debe su nombre a la Virgen y la localidad en la que se encuentra.

Siguiendo la línea argumental que hemos visto en anteriores ocasiones, en 1326 fue hallada por un pastor, Gil Cordero, vecino de Cáceres, a quien la Virgen pidió que se le construyera una ermita para recibir culto en ella. Sobre esta primitiva edificación, hacia 1340, por orden de Alfonso XI, se comenzó a construir el actual monasterio. Regido primero por los jerónimos y, hoy en manos de los franciscanos, ha superado toda suerte de vicisitudes, ampliaciones y reformas hasta ser declarado Monumento Patrimonio de la Humanidad en 1993, por la belleza de su conjunto arquitectónico y la devoción de su Virgen patronímica, cuya festividad se celebra el 8 de septiembre.

Por último, haremos un breve resumen de la historia de las dos vírgenes madrileñas que, con su rostro moreno, siguen siendo veneradas por los fieles de la Villa⁹.

La más antigua de ellas, es la Virgen de Atocha (Fig. 12), cuyo culto está documentado desde el siglo VII en una pequeña ermita, razón por la que se considera la primitiva patrona de Madrid. Fue venerada por reyes y nobles, siendo incluso declarada patrona de la Casa Real y de la monarquía española en tiempos de Felipe IV.

Muy discutida la etimología de su nombre, se cree que es una derivación de la palabra *theotoca* (madre de Dios), epíteto que le fue otorgado a la Virgen en el Concilio de Éfeso. Es una talla de madera policromada, de rostro moreno, de unos 60 cm de altura, fechada en el siglo XIII, aunque se descarta la idea de que hubiera una de época anterior.

⁸ Muchas y variadas son las interpretaciones que se han barajado sobre el topónimo de Guadalupe. De entre ellas la más aceptada es la que lo relaciona con el río Guadalupejo, cuya etimología se hace derivar de la palabra árabe *wad* (río en árabe) y de las latinas *lux speculum* (espejo de luz).

⁹ VV. AA. (1991).

Con la mano derecha ofrece una manzana al Niño que, sentado en su muslo izquierdo hace el gesto de bendecir, según el gesto del rito oriental.

Aparece casi siempre engalanada con alguno de los ricos mantos que le han sido ofrecidos, principalmente por las reinas españolas. Entre ellos el más lujoso es el que le regaló, en su día, Isabel II. Su colección de joyas alcanza tal valor que se custodia en el Palacio Real.

La actual basílica, regida por los dominicos, cuenta en su haber con una larga historia. Sufrió graves daños durante la invasión francesa hasta el punto de que fue destruida, por lo que la Virgen pasó a la Iglesia del Buen Suceso. Una vez rehecha fue de nuevo asolada en el transcurso de la Guerra Civil, por lo que la imagen fue escondida en un domicilio particular

Santa María de la Real Almudena (la antigua fortaleza árabe de la ciudad), la actual patrona de Madrid (Fig. 13), también tuvo y tiene la cara morena, tal y como se dice en una popular letrilla:

*Serrana del Almudena
Como siendo tu hermosa
De nieve tan blanca y pura,
tienes la color morena.*

Rasgo que se recuerda en una de las estrofas de himno que, hoy se cante en su honor, compuesto por Francisco Palazón: “¡Salve Señora, de tez morena!”

Según cuenta la leyenda, la primitiva imagen fue hallada en uno de los cubos de la muralla de la fortaleza árabe, cerca de la Puerta de la Vega, en el año 1085, cuando Alfonso VI conquistó Madrid. Al parecer, fue allí escondida por orden del arzobispo Raimundo de Toledo en 712, para librarla de la invasión sarracena¹⁰. Su milagroso hallazgo se produjo cuando al pasar por delante de su escondite la procesión organizada para su búsqueda, cayó parte del lienzo y apareció entre las dos velas que aún permanecían encendidas desde el día de su ocultación. Así se dijo que al humo de tales cirios debía su tez morena.

La primitiva imagen visigoda pereció durante el reinado de Enrique IV (1454-1474), poniéndose en su lugar la Virgen de la Flor de Lis (hoy en la cripta de la basílica) hasta ser sustituida por la actual. En 1707 se derribó el “cubo de la Virgen” y en 1941 se colocó otra nueva, realizada en piedra, en el sitio de su hallazgo, en la Cuesta de la Vega, protegida por un nicho.

La imagen actual es una talla de madera dorada y policromada, fechada entre los siglos XV y XVI, correspondiente a la llamada época del gótico tardío. Su autoría se ha atribuido a Sebastián de Almonacid o a Diego Copin de Holanda. Siempre estuvo cubierta por ricos mantos hasta que en 1890 se decidió liberarla de los sobrevestidos, para mostrarla en su aspecto original. Muy venerada por los madrileños su festividad se celebra el 9 de noviembre.

Con este breve recorrido, hemos querido seguir la trayectoria que, a través de los siglos, ha seguido el culto a la Gran Diosa Madre, presente en la mentalidad colectiva desde épocas remotas, sobre todo en la cuenca mediterránea, donde los pueblos que a él se

¹⁰ BRAVO NAVARRO, Martín y SANCHO RODA, José (1993).

asoman han necesitado de imágenes a la hora de ofrecer su *piaculum*. Así se justifica que las viejas *pompae* paganas se cristianizaran bajo la forma de nuestras actuales procesiones de las que disfruta la mayoría de la gente, por muy diversas razones. En el caso que nos ocupa, es evidente que el culto a la madre es uno de los sentimientos más arraigados en todos los pueblos y para dar testimonio del mismo poco importa el soporte que se emplee para su materialización. Valgan como ejemplo los meteoritos y las *morenetas*.

Bibliografía

- BALLBÈ BOADA, Miquel (1991): *Las vírgenes negras y morenas en España*. Gràfiques Ister Moirà, Terrassa.
- BARING, Anne; CASHFORD, Jules (2005): *El mito de la diosa*. Siruela, Madrid.
- BEGG, Ean (1997): *The Cult of the Black Virgin*. Penguin Books, Londres.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (2015): *Religiones antiguas*. Akal, Madrid.
- BONVIN, Jacques (1990): *Vierges Noires: la réponse vient de la terre*. Dervy, París.
- BRAVO NAVARRO, Martín y SANCHO RODA, José (1993): *La Almudena: historia de la Iglesia de Santa María la Real y de sus imágenes*. Mundial, Madrid.
- BUTLER, Alban (1964): *Vida de Santos*, revisión de Herbert Thurston y Donald Attwater. Libsa. Madrid.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie (1990): *Vírgenes negras*. Ed. du Rouerge, Rodez.
- ESLAVA GALÁN, Juan (2011): *Templarios, griaes, vírgenes negras y otros enigmas de la Historia*. Planeta, Barcelona.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1992): *La Cibeles, nuestra Señora de Madrid*. Castalia, Madrid.
- HUYNEN, Jacques (1977): *El enigma de las Vírgenes Negras*. Plaza-Janés, Barcelona.
- JAMES, Edwin Oliver (1960): *Le culte de la déesse-mère dans l'histoire des Religions*. Payot, París.
- LAZAREV, Victor (1962): *Iconos rusos primitivos*. Rialp, Barcelona.
- MANUEL TRENS, Manuel (1947): *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo (2001): *Los templarios en los reinos de España*. Planeta, Barcelona.
- OTZOU, Sergio (1955): *Breve Historia del Icono*. Rialp, Madrid.
- PONSOYE, Emmanuel (1992): *La foi orthodoxe, suivi de la défense des icones*. Inst. Orthodoxe Française de Théologie, París.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2000): *El Pilar de Zaragoza*. Everest, León.
- SIMÓN PARDO, Jesús (2011): *La devoción de la Virgen en España. Historia y Leyendas*, Palabras, Madrid.

VOICU, Constantin (1962): *La mère de Dieu dans la Théologie de Saint Jean Damascène*. Mitropolia Olteinei, Cracovia.

VV. AA. (1966): *Vírgenes de Madrid*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid

VV. AA. (1991): *Guía para visitar los Santuarios Marianos de Madrid*. Encuentro, Madrid.

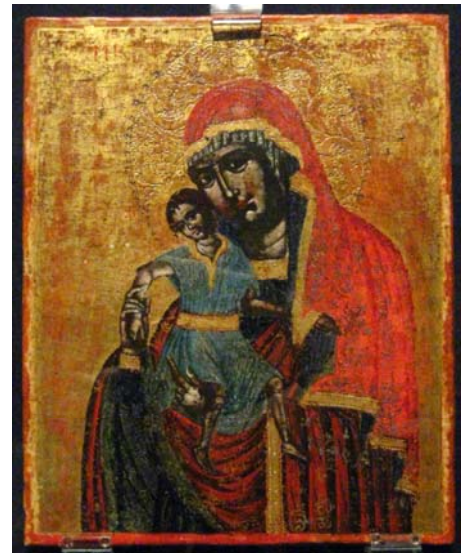
WALTER, Philippe (2011): *Mitología cristiana, Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Paidós Ibérica, Buenos Aires.



▲ Fig. 1. La piedra negra de Pesinunte (Frigia). Reverse de una moneda de época de Augusto.



► Fig. 2. Ártemis Efesia, copia romana del siglo II. Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.



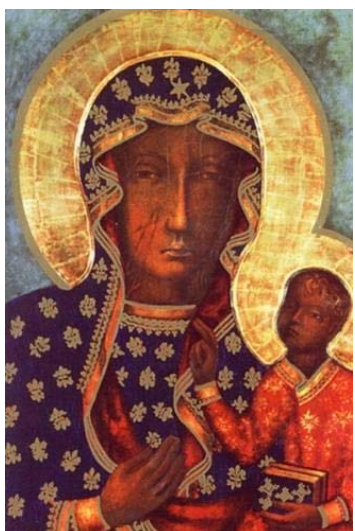
▲ Fig. 3. Panagia del Monasterio de Kykkos (Chipre), c. 1100.



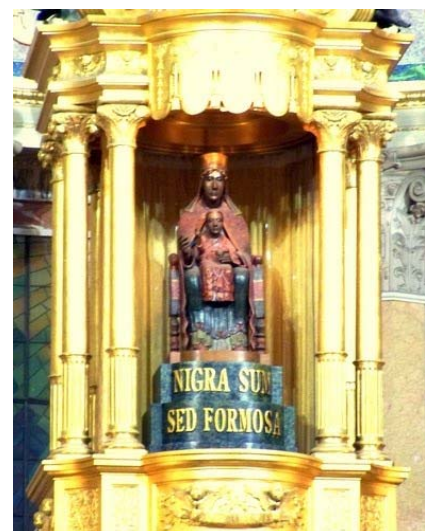
◀ Fig. 4. Virgen de Vladimir, la “Madre de Rusia”, siglo XII. Moscú, Galería Tretiakov.



► Fig. 5. La Santísima Trijerusa, siglo VIII. Monasterio de Chilandari (Monte Athos, Grecia).



◀ Fig. 6. Virgen de Czestochova (Polonia), siglo XIV.



► Fig. 7. Virgen de Tindari (Sicilia, Italia), siglos VIII-IX.



Fig. 8. Nuestra Señora de los Ermitaños. Monasterio de Einsiedlen (Suiza), siglos XIV-XVI.



Fig. 9. Virgen de Montserrat (Barcelona, España), la Moreneta, siglo XIII.



Fig. 10. Virgen del Pilar (Zaragoza, España), siglo XIV.



Fig. 11. Virgen de Guadalupe (Cáceres, España), siglo XII.



Fig. 12. Virgen de Atocha (Madrid), siglo XIII.



Fig. 13. Virgen de la Almudena (Madrid), siglos XV-XVI.

EL FRUTO DEL DESEO: CONNOTACIONES SEXUALES DE LA MANDRÁGORA DESDE EGIPTO HASTA LA EDAD MEDIA *

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
irgonzal@ucm.es

Recibido: 22/4/2017

Aceptado: 30/5/2017

Resumen: En este artículo se analiza, desde el punto de vista iconográfico, el fruto de la mandrágora y su asociación con la sexualidad y el erotismo, así como su aplicación terapéutica en el terreno ginecológico. Contiene una primera parte dedicada a su presencia en Egipto, una segunda dedicada al ámbito grecorromano, y una tercera a la Edad Media, de modo que sea posible ver las conexiones entre la Antigüedad y el mundo medieval, y observar las reinterpretaciones de la tradición científica y artística a lo largo de la historia occidental.

Palabras clave: botánica; sexualidad; Dioscórides; mandrágora; arte.

Abstract: This paper is an iconographical analysis of the mandrake fruit, its association with sexuality, and its therapeutically application in gynecological practices. The first part describes the presence of the mandrake in Egypt, the second part deals with the transmission of this specimen in Greek and Roman times, and the third part focuses on the Middle Ages. In that way, it is possible not only to understand the connections between Antiquity and the Middle Ages, but also to pay attention to the reinterpretation of scientific and artistic tradition throughout the Western history.

Key words: botany; sexuality; Dioscorides; mandrake; art.

Introducción

La mandrágora es una planta mediterránea que ha dado lugar a una serie de creencias en torno a sus propiedades terapéuticas, que son básicamente de dos tipos, analgésico-sedantes y ginecológicas¹.

Es, en cualquier caso, una planta poco frecuente, que requiere bastante agua y un clima cálido, tolerando mal la sequía, por lo que crece con facilidad en los bordes de

* Este artículo es uno de los resultados de investigación enmarcado en el proyecto “*Al-Andalus, los reinos hispanos y Egipto: arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual*”, dirigido por los profesores Calvo Capilla y Ruiz Souza, con el número de referencia HAR2013-45578-R. Agradezco a Azucena Hernández Pérez sus valiosas aportaciones a la hora de identificar botánicamente la planta y localizar en las fuentes árabes las referencias exactas a la misma. Este artículo deriva de una investigación previa hecha conjuntamente con ella.

¹ No obstante, las propiedades ginecológicas de la mandrágora parecen tener menos fundamento científico que las analgésico-sedantes.

caminos, los márgenes de los ríos y las zonas pantanosas como las marismas. Sin embargo, es difícil de cultivar en otras zonas, por la cantidad de riego y cuidados que precisa, cuestión que se aprecia fácilmente en las representaciones de jardines egipcios, como el que se incluyó en las pinturas murales de la tumba de Deir-el-Medina del escultor Ipy (contemporáneo de Ramsés II, c. 1279-1213 a.C.), un verdadero vergel irrigado por un canal, en el que es visible una planta de mandrágora situada en un extremo. Así pues, es esta una especie que se puede recolectar en estado salvaje o cultivar en jardín, tal como hicieron las élites egipcias de la dinastía XVIII o, mucho tiempo después, los médicos andalusíes de Córdoba en el siglo X.

Además, la mandrágora es difícil de reconocer a simple vista, pues rodeada de otras plantas en los márgenes de los ríos, y cuando no está ni florecida ni con frutos, podría pasar por una simple lechuga o un vulgar cardillo². Es cierto que sus frutos amarillos, ovoides o redondeados, no pasan desapercibidos a un ojo acostumbrado a reconocer plantas. Sin embargo, mucho más llamativa y singular es su raíz, muy desarrollada y de aspecto casi antropomorfo, ya que se compone de un núcleo grueso a modo de tronco humano y apéndices que sugieren las extremidades; pero este elemento no se hace visible hasta no arrancar la planta.

Es, asimismo, una planta que tiene un escaso uso cotidiano, ya que su alta toxicidad la hace prácticamente inservible como alimento, restringiendo su utilización al campo terapéutico³. Pero ni siquiera en el terreno médico tiene una fácil aplicación, ya que es necesario afinar tanto su dosis que hay más riesgo de intoxicación que de cura. A este respecto el grueso de propiedades sedante-anestésicas se concentran en la raíz, depositaria de la atropina, hiosciamina y escopolamina. El resto de elementos de la planta (hojas, flores, semillas y frutos) quedaron en segundo plano en los recetarios antiguos y medievales, y cuando se incluyeron fue generalmente para indicar otros usos que no era los sedantes, tales como combatir la hidropesía o las enfermedades de la piel, regular la menstruación o favorecer la fertilidad⁴. No es casual que fuese el fruto, la única parte comestible de la planta, la que se usase con fines sexuales. De hecho, hemos de pensar en el fruto como una suerte de placebo o sustancia casi inocua, que no hacía ni bien ni mal, pero que llevaba a pensar a quien que lo consumía que sería más fértil y concebiría antes.

La mandrágora es un género de plantas de la familia de las solanáceas que agrupa diversas especies, aunque solo dos de ellas crecen en el entorno del Mediterráneo, siendo estas las que recorren la historia desde la Antigüedad hasta la Edad Media, dejando evidencias artísticas significativas. Se trata de la *mandragora officinarum*, de frutos ovoides, que es la más abundante en Italia, Grecia y Oriente Próximo y que corresponde con la descrita por Dioscórides y Plinio el Viejo como *mandrágora macho* o *masculina*; y la *mandragora autumnalis*, de frutos esféricos, la más abundante en áreas pantanosas de la

² La mandrágora tiene flores violáceas o azules oscuras; frutos en forma de bayas de color amarillo que crecen rodeados de una serie de hojas que los envuelven; y hojas largas y de un verde intenso que crecen en forma radial saliendo de un centro común.

³ La única parte comestible de la planta es el fruto de la mandrágora, tal como indican HANUS, Lumír O., DEMBITSKY, Valery M. y MOUSSAIEFF, Arie (2006): p. 152.

⁴ Así, por ejemplo, en el *Kitāb* de Abulcasis, libro XXV, aparece referenciada como remedio contra la hidropesía [HAMARNEH, Sami Jalaf y SONNEDECKER, Glenn (1963): pp. 108 y 117], en el *Tacuinum* de Ibn Butlan se recomienda para combatir la elefantiasis y las pecas [ELKHADEM, Hosam (1990), pp. 206-207] y en la *Materia Médica* de Dioscórides se aconseja para varios usos ginecológicos, entre ellos, para regular la menstruación [ESTELLER, Alejandro (2006): p.323].

mitad sur de la península ibérica y que se corresponde con la descrita como *mandrágora hembra* o *femenina*⁵. Entre estas dos, la *mandragora officinarum* tuvo mucha mayor incidencia artística y científica.

Diversas publicaciones han concentrado su interés en la raíz de la mandrágora, ya que, como hemos avanzado, es la que claramente tiene mayor concentración de atropina, produciendo efectos tales como sedación, pérdida de la consciencia y alucinaciones. Es, además, la que permitió el desarrollo de una iconografía de mayor contenido mítico-simbólico, pues el antropomorfismo de la raíz se prestaba fácilmente a la construcción literaria. Menos atención ha merecido el fruto de la mandrágora, al menos desde el punto de vista iconográfico, pues si bien se ha resaltado la unión entre la planta y los llamados “usos de Afrodita”, falta una investigación histórico-artística de conjunto que ponga de relieve el origen y transformación de este elemento y los significados asociados. Es lo que haremos en el presente artículo, dedicando la primera parte a su presencia en Egipto, la segunda al ámbito grecorromano, y la tercera a la Edad Media, contemplando la triple dimensión de la cultura desarrollada simultáneamente en latín, árabe y griego. Tendremos que compaginar el soporte librario con otros medios artísticos, como la pintura mural o las artes suntuarias, aunque estos solamente tuvieron un peso significativo en el terreno egipcio.

La mandrágora en Egipto

En Egipto, la atención por la mandrágora recayó casi siempre en su fruto, al que se le adjudicaron propiedades afrodisíacas. Poco interés parece haber recibido la raíz y sus propiedades sedantes. Fue un cultivo introducido durante el Imperio Nuevo y en particular con la dinastía XVIII (c. 1550-1295 a.C.), seguramente importando la planta desde la zona de Palestina, Líbano y Siria, donde era conocida con anterioridad y, presumiblemente, crecía en estado salvaje⁶. Sin embargo, en Egipto hubo de plantarse, asegurando una buena irrigación, pues de otro modo hubiera sido inviable tener una producción significativa de esta especie botánica. Era, pues, una planta cultivada *ex profeso* en los jardines de la élite⁷ y no una planta recolectada en los lugares de crecimiento natural. Es lo que se aprecia en las pinturas murales de las tumbas del escultor Ipuw, del escriba y contable Nebamun, y del gobernador de Tebas y visir Rekhmire. En este último ejemplo, la tumba de Rekhmire, se aprecia que la mandrágora crece junto con otras especies habituales en zonas húmedas, como el papiro y el loto, y bajo otras de zonas más áridas como las palmeras datileras y sicómoros. La relación entre el loto y mandrágora tuvo mucha fortuna en Egipto y se repitió en otros objetos, tal vez por el aroma intenso que ambas exhalaban.

⁵ Según RANDOLPH, Charles B. (1905): p. 494, clasificar las plantas en “masculinas” y “femeninas” fue muy frecuente en la Antigüedad. El término no tiene ninguna connotación sexual ni tiene que ver con el modo de reproducción de las plantas sino que se refería únicamente a la envergadura y tamaño de la planta. En este caso, la *mandragora autumnalis* tiene menor altura y hojas más pequeñas que la *mandragora officinarum* y por eso a la especie *autumnalis* se la conocía como “hembra o femenina” y la *officinarum* como “macho o masculina”.

⁶ Para ampliar sobre esta cuestión, puede verse la publicación de BOSSE-GRIFFITHS, Kate (2001).

⁷ Para ampliar sobre los jardines y la horticultura en Egipto, puede verse el estudio de JANICK, Jules (2002).

Pero la mandrágora no era solo una planta real que se cultivaba en los jardines de las élites, sino que también era un motivo simbólico que, aislado o conjuntamente con la flor de loto, aludía a la fertilidad. Ejemplos de todo ello podemos ver en el pectoral que lleva Nefertiti en el busto de Berlín así como en los pectorales que porta Tutankamón en sus distintas representaciones, ornamentados con bayas de mandrágora. Asimismo, en la dinastía XVIII se popularizaron objetos de adorno personal con forma de fruto de la mandrágora, siendo frecuentes los colgantes de fayenza con esta forma que, llevados sobre el cuerpo, propiciarían la fertilidad⁸. Con un sentido muy similar debieron realizarse las escenas de banquete de la *Tumba de Nebamun*, escriba y contador de grano de la dinastía XVIII (c. 1500 a.C.) y de la *Tumba de Najt*⁹, noble, escriba y sacerdote del reinado de Tutomosis IV (c. 1400-1390 a.C.). En ellas, unas mujeres que portan conos de perfumes en sus cabezas intercambian frutos de mandrágoras y huelen flores de loto. Próximo en significado resulta un relieve pintado en el que Merytaten ofrece un ramo de frutos de mandrágora y flores de loto a su marido el faraón Smenkhare (dinastía XVIII), hoy en el Museo egipcio de Berlín. Se ha localizado inclusive algún ungüentario de la dinastía XVIII que combina la flor de loto en la parte inferior y el fruto de la mandrágora en la parte superior, dos especies de intensa y agradable fragancia para realizar un objeto que sirvió para contener perfumes, de modo que forma y función armonizan perfectamente.

Las asociaciones entre la flor de loto y el fruto de la mandrágora son muy interesantes. Ambos tienen una fragancia intensa, siendo el aroma de la mandrágora uno de los elementos vinculados a su potencial afrodisíaco, pues aturde y embota los sentidos¹⁰. El loto es también una especie de connotaciones eróticas, de modo que intercambiar flores de loto es parte del juego de la seducción¹¹. Los ramos de lotos y mandrágoras anudados con tallos de papiro se ofrendan para garantizar la fertilidad¹² y la regeneración de la vida, y por ello cobran un especial sentido en el ámbito funerario, donde se localizan la mayor parte de escenas comentadas, pues también en el más allá ha de garantizarse la renovación continua de la vida¹³.

⁸ Se han hallado algunos moldes usados para hacer estas figuras de fayenza en el área artesanal de Malqata (N150, E180). Los frutos de la mandrágora, que tienen un alto contenido de agua, no se pueden desecar para componer colgantes y adornos personales, a diferencia de lo que ocurría con las adormideras, que sí se han encontrado secas componiendo un collar colocado sobre la estatua de culto del arquitecto Kha en su tumba de Deir-el-Medina (de época de Amenhotep III).

⁹ La Tumba de Najt es la tumba TT52 de la necrópolis de Tebas.

¹⁰ En efecto, la mandrágora exhala por capilaridad en torno a un 22% de butirato de etilo, un 14% de hexanol, un 9% de acetato de butilo, un 7% de acetato de hexilo y un 7% de sulfuro, todo lo cual contribuye a producir un aroma muy intenso y fuerte, de efecto embriagador, tal como demostraron FLEISHER, Zhenia y FLEISHER, Alexander (1992): pp. 187-188. Justamente, el intenso olor de la mandrágora, que adormecía los sentidos y era bueno para los *usos de afrodita* fue reconocido por los escritores grecorromanos posteriores, como Plinio el Viejo, que heredaron en parte estos significados desarrollados en Egipto.

¹¹ Para la asociación entre loto, mandrágora y sexualidad en Egipto se puede ver el capítulo titulado “Mujer y sexualidad: amor, matrimonio y divorcio” en CASTAÑEDA REYES, José Carlos (2010): pp. 182-248; y un artículo específico como el de DERCHAIN, Philippe (1975).

¹² Para los egipcios, el fruto de la mandrágora tiene una forma que recuerda y evoca los senos de una mujer, aumentando así sus connotaciones simbólicas vinculadas al erotismo [CASTAÑEDA REYES, José Carlos (2010): p.196].

¹³ Ibid., pp. 182-184.

Antes de cerrar este apartado, queda por contestar a la pregunta de si la mandrágora pudo usarse como sedante y alucinógeno en Egipto¹⁴. A ello debemos contestar que tal vez sí, que junto con sus usos afrodisíacos pudo recibir este otro uso, tal como indicaría el *Papiro Leiden*, donde se incluyó un preparado de mandrágora y vino que servía para inducir el sueño. Sin embargo, parece que el uso afrodisíaco eclipsó al valor psicoactivo de la planta. Lo que ocurría es que había otras sustancias que generaban efectos alucinógenos, de modo que la mandrágora era una más entre muchas, y no precisamente la más frecuente. Así, estaba por un lado el opio, procedente de la adormidera (amapola real o *papaver somniferum*), que contaba con una producción local desde época de Amenhotep III, pero que tal vez era conocido desde el Imperio Nuevo, e inclusive desde antes¹⁵. Estaba también el loto, cuyas propiedades farmacológicas habían sido recogidas en el *Papiro Ebers*, registrando la mayor concentración de alcaloides narcóticos en las flores y los rizomas¹⁶. Igualmente estaba el cannabis, el beleño, el estramonio y determinados tipos de incienso cuyo olor provocaba alucinaciones¹⁷; aunque todas ellas eran poco frecuentes como sustancias psicoactivas. Por tanto, de las drogas alucinógenas usadas en Egipto, la más frecuente era el opio, seguida del loto, quedando en segundo plano el cannabis, el beleño, el estramonio, los inciensos y la mandrágora.

De hecho, cuando han aparecido mandrágoras en el contexto funerario, es más fácil explicarlas por sus valores afrodisíacos que por su empleo como alucinógeno. Como explicamos antes, la fertilidad y la regeneración de la vida debían asegurarse también en la vida de ultratumba. Así los cestos llenos de bayas de mandrágoras que fueron localizados en la tumba de Tutankhamon, o la jarra cuya inscripción decía que había contenido dos litros de una mezcla aceitosa compuesta entre otras sustancias de mandrágora y que fue localizada en la tumba de un alto oficial de Menfis llamado Maya (dinastía XVIII), podrían haber servido más para favorecer la sexualidad y la fertilidad que para narcotizar.

Pero, pese a todo lo dicho anteriormente, puede argumentarse que el uso sedante y afrodisíaco no son excluyentes. Así, el embotamiento de sentidos que provocaban las emanaciones olorosas de los frutos de la mandrágora pudieron perfectamente facilitar una actitud sexual desinhibida y por tanto la fertilidad. En definitiva, los egipcios pudieron conocer las dos vertientes de la planta, la afrodisíaca y la psicoactiva, pero resaltar más la primera que la segunda.

¹⁴ Remitimos a los trabajos del profesor Carlos González Wagner para profundizar en el uso de la mandrágora como psicoactivo en la Antigüedad, y en especial a su trabajo referenciado como GONZÁLEZ WAGNER, Carlos (1984).

¹⁵ Según las investigaciones de GABRA, Sami (1954-1955), uno de los ejemplos arqueológicos más interesantes de consumo de opio es la tumba del arquitecto Kha de Deir el-Medina, pues aquí se localizó la estatua de culto portando sobre los hombros un collar realizado con cápsulas de adormidera. Además, se halló una silla cuyo respaldo estaba decorado con frutos de mandrágora y varios recipientes con restos de alcaloides, todo lo cual apunta al consumo de drogas o sustancias psicoactivas.

¹⁶ Los alcaloides narcóticos que poseen las flores y los rizomas del loto ayudan a inducir el sueño. De hecho, el loto aparece frecuentemente asociado al vino, a la adormidera y a la mandrágora, lo que seguramente tiene que ver con sus propiedades narcóticas. Sobre ello hay dos artículos interesantes que son el de EMBODEM, William A. (1978) y el de BERTOL, Elisabetta (2004).

¹⁷ Un interesante análisis antropológico del olor puede verse en STODDART, D. Michael (1994).

La mandrágora en Grecia y Roma

Para iniciar este epígrafe, debemos hacer una reflexión sobre el modo en que penetra la planta en el Egeo. La mandrágora debió entrar en Grecia por dos vías: la egipcia y la mesopotámica. De Egipto llegaría el potencial afrodisíaco del fruto, frecuente en las distintas manifestaciones artísticas de la dinastía XVIII¹⁸. De Mesopotamia y Persia llegaría la idea de la alta toxicidad de esta especie botánica y su poder alucinógeno. De hecho la etimología de la palabra “mandrágora” apunta a que esta podría ser un préstamo del antiguo persa, concretamente del término *merdum gija* que quiere decir “planta humana”¹⁹, o del sumerio, del vocablo *nam-tar-agar* que puede traducirse como “planta-demonio de los campos”²⁰.

La cuestión sería en qué momento llega este legado a Grecia. Coetáneas a la dinastía XVIII en Egipto (c. 1550-1295) son las culturas minoicas y micénicas en Grecia, pero en ninguna de estas dos se conocen representaciones de mandrágoras. Los minoicos, que prestaron gran atención al entorno natural que los rodeaba y recogieron numerosas especies botánicas, llegaron a pintar flores de loto azul en las Casas de Akrotiri (antigua Tera, hoy Santorini), una especie abundantísima en Egipto y muy representada en conjunción con el fruto de la mandrágora. Sin embargo, no nos consta ninguna representación minoica de mandrágoras, ni de su fruto ni de su raíz. Tampoco nos consta entre los micénicos, de los que apenas han llegado restos de pinturas murales, siendo muy fragmentarios los existentes. No obstante, el hecho de que no existan representaciones figuradas de la planta, no implica que esta no se transportase de Egipto a Grecia por estas fechas, entre el siglo XVI y el XIII a.C., ya que en líneas generales la medicina griega asume e incorpora los conocimientos egipcios.

Tampoco podemos reconstruir en qué momento llegaron a Grecia las ideas de la mandrágora tomadas de Mesopotamia y Persia. Sí que podemos deducir que al menos en el VIII a.C., época en que vivió y escribió Homero, estas ideas habrían pasado de Mesopotamia a Grecia²¹. A partir de entonces, la toxicidad y el poder sedante de la planta estuvieron muy presentes tanto entre los autores griegos como entre sus herederos culturales, los romanos. Así, su alta toxicidad fue recogida por Hipócrates (siglo V), quien en *Los lugares del hombre* (XXXIX, 1) previno que la ingesta excesiva podía provocar locura. Algo muy similar sostuvo Dioscórides (siglo I) en su *Materia Médica* pues alertó que la ingesta, sólida o en zumo de las bayas, en grandes cantidades, “dejaban sin habla a quien las comía”²². Justamente, para evitar el poder letal de la planta había que arrancarla con distintos artificios (trazar un círculo con una espada alrededor de la planta, mirar hacia el Oeste, taparse los oídos, hacer sonar una trompeta, etc.) y así lo sostuvieron

¹⁸ El potencial sedante y alucinógeno de la mandrágora debía ser conocido en Egipto, pero seguramente otras plantas, principalmente el opio o adormidera, eran mucho más frecuentes para proporcionar estos efectos.

¹⁹ PASTOR SECO, María Ivone y CUESTA PASTOR, José Manuel (2004): p.87, nota 1.

²⁰ RAMOUTSAKI, Ioanna, ASKITOPOULOU, Helen y KONSOLAKI, Eleni (2002): p.45.

²¹ Han estudiado la presencia de la mandrágora en los textos homéricos tanto BECERRA ROMERO, Daniel (2005) como PASTOR SECO, María Ivonne y CUESTA PASTOR, José Manuel (2004).

²² Por ello ha de administrarse en pequeñas dosis, vid. ESTELLER, Alejandro (2006): p. 322. Obsérvese que aquí Dioscórides cifra el poder sedante y alucinógeno también en las bayas o frutos, pese a que estudios científicos recientes han demostrado que las bayas son la única parte comestible de la planta y por tanto la menos tóxica. Vid. nota 3.

autores como Teofrasto (siglo III a.C.)²³, Plinio el Viejo (siglo I)²⁴ o el *De virtutibus herbarum* del Pseudo Apuleyo (¿siglo IV?)²⁵. Dioscórides redactó distintas recetas con la raíz y la corteza de la mandrágora para conseguir sustancias analgésicas, sedantes, hipnóticas y anestésicas²⁶, recogiendo similares ideas otros autores de la antigüedad grecorromana tan significativos como Plinio el Viejo (siglo I) y Galeno (siglo II)²⁷. Justamente sus propiedades analgésicas debieron ser las que alentaron también su uso como antídoto contra la mordedura de serpiente.

Pero el uso que nos interesa a nosotros en Grecia primero y en Roma después es el relacionado con el fruto de la mandrágora y con Afrodita. Si atendemos a las fuentes escritas, la planta servía a fines tan diferentes como regular la menstruación, favorecer la fertilidad, e inclusive provocar abortos. Era, por tanto, la mandrágora una planta ligada al universo femenino. Respecto a sus poderes afrodisíacos, Teofrasto (siglo III a.C.) en la *Historia de las plantas* (IX, 8,8) había señalado que la mandrágora servía para los usos de Afrodita. Plinio el Viejo (siglo I), seguramente haciéndose eco del *ritual de las lemnias*²⁸, defendía que la intensidad del perfume de la mandrágora aturdió a los que no estaban hechos para olerla. Dioscórides (siglo I) indicaba que el jugo de las simientes de la mandrágora “purificaba la matriz” y mezclada con azufre “detenía el flujo rojo”²⁹. Asimismo señalaba el uso de la mandrágora como abortivo: “aplicado solo en el peso aproximado de medio óbolo expulsa los menstros y los fetos”³⁰. El gramático Hesiquio de Alejandría (s. V) entendía que el término *mandragoritis* era un epíteto de Afrodita, relacionando por tanto la planta y la fertilidad.

No obstante, la abundancia de fuentes escritas tanto sobre el uso sedante como ginecológico de la planta³¹ no se corresponde con las fuentes artísticas, donde la mandrágora es totalmente desconocida tanto para los griegos como para los romanos. Esta no aparece ni en la pintura (sobre muro, tabla o cerámica), ni en los relieves o esculturas, ni en los rollos manuscritos, ni tampoco en las artes suntuarias. Ninguna evidencia

²³ RAMOUTSAKI, Ioanna, ASKITOPOULOU, Helen y KONSOLAKI, Eleni (2002): p. 45; RANDOLPH, Charles B. (1905): p. 489. citando a Teofrasto (*Historia de las Plantas*, 9.8.8).

²⁴ RANDOLPH, Charles B. (1905): pp. 489-490, cita a Plinio el Viejo (*Historia Natural*, Libro 25, capítulo 148): “Los que vayan a arrancar la mandrágora deben evitar el viento de cara, hacer tres círculos alrededor con una espada y cavar la tierra mirando hacia el Oeste” (traducción libre del inglés).

²⁵ El *De virtutibus herbarum* es un libro de simples del que se han dado las más variadas hipótesis en cuanto a su autoría y datación, desde los que se lo atribuyen a (Lucio) Apuleyo, autor asimismo del *Asno de Oro*, en el siglo II; a los que lo consideran obra de un tal Apuleius Platonicus que habría vivido en el siglo IV; pasando por los que piensan que se trata de un Pseudo-Apuleyo bien del siglo VI, bien del siglo XI o, inclusive, del siglo XII.

²⁶ ESTELLER, Alejandro (2006): pp. 322- 323.

²⁷ RAMOUTSAKI, Ioanna, ASKITOPOULOU, Helen, KONSOLAKI, Eleni (2002): p. 45.

²⁸ En el ritual de las lemnias se explicaba que las mujeres habían sido castigadas con un nauseabundo olor a mandrágoras por despreciar a Afrodita, y además habían sido separadas de los hombres y habían roto sus relaciones conyugales. Vid. PASTOR SECO, María Ivonne y CUESTA PASTOR, José Manuel (2004): p. 89.

²⁹ ESTELLER, Alejandro (2006): p. 323.

³⁰ Ibid., p. 322.

³¹ No se pretende agotar las fuentes antiguas referidas a la mandrágora, pero sí al menos tener un muestreo de textos que ayuden a comprender la presencia de la planta en el imaginario colectivo.

tenemos de su presencia artística en Grecia y Roma, ni de su raíz ni de su fruto, y ello a pesar de que los artistas clásicos no fueron ajenos al simbolismo de las plantas, y otras como el olivo, la palmera, la vid, el laurel, o la hiedra, por citar solo algunas, aparecen continuamente. No hemos hallado escenas eróticas con alusión al fruto de la mandrágora, ni escenas de pérdida de la consciencia con alusión a la raíz de la mandrágora³², ni escenas de interés botánico científico con representación de la planta.

Sin embargo, hay distintos indicios que apuntan a la existencia de libros ilustrados de botánica en la Antigüedad que bien pudieron incluir la mandrágora en el conjunto de plantas representadas. Así, Plinio el Viejo, en la *Historia Natural*, escrita c. 77 d.C., en el libro XXV, dedicado a las propiedades medicinales de las plantas, afirma que:

Además de estos autores [latinos], los autores griegos, que hemos citado antes, tratan este tema. Entre ellos, Cratevas, Dionisio y Metrodoro, quienes han utilizado un método muy atractivo, que no hace sino demostrar la dificultad de su tarea: **han reproducido las plantas a color y han descrito abajo sus efectos**. Pero la pintura es engañosa, pues los colores son tan numerosos, que aunque quieran rivalizar con la naturaleza, a menudo se ven alterados por los diversos azares de la copia. Por otra parte, no es suficiente con pintar algunas plantas en un momento determinado de su vida, pues las plantas cambian de aspecto a lo largo de las cuatro estaciones del año.

Así que, atendiendo a Plinio, ya desde Cratevas (autor del siglo I a.C.) hay libros ilustrados de botánica. De hecho, los especialistas consideran que cuando Dioscórides escribe la *Materia Médica* en el siglo I d.C. toma como referencia directa a Cratevas y que la suya también fue una enciclopedia ilustrada de *simples* medicinales. El libro de Cratevas se perdió, pero el de Dioscórides no, copiándose e ilustrándose profusamente en los siglos posteriores, e incluyendo estas copias la mandrágora. Nada impide, por tanto, pensar que había ya una configuración iconográfica de la planta en el mundo clásico, pero no sabemos si esta imagen incidiría en la raíz o en el fruto de la misma.

Por otra parte, contamos con unos fragmentos de papiros de época ptolemaica, de los siglos II y V d.C. respectivamente, que parecen ser restos de libros de botánica ilustrados³³. El más antiguo es el *Papiro de Tebtunis*, hallado en Egipto, pero escrito en griego. Data del siglo II d.C. y es un texto médico sobre las propiedades de las plantas que se conserva hoy en las Rare Books Collection de la Bancroft Library de la Universidad de California en Berkeley. El otro ejemplar es el *Papiro de Antinoopolis*, hoy en la Wellcome Library (Londres), datado c. 400. Está ilustrado y escrito por ambas caras, con la representación de la *Symphytum officinale* en el recto del folio y de una planta sin identificar en el verso. La existencia de estos fragmentos de papiro reafirma la realización de herbarios ilustrados ya en la Antigüedad grecorromana, donde es probable que la mandrágora también tuviese su espacio. Las fuentes escritas nos indican que sus propiedades ginecológicas y anestésicas estuvieron presentes entre los griegos, quienes las legaron a los romanos, así que es posible pensar que fruto y raíz, receptores de ambos valores, también estuvieron representadas en las imágenes. Sin embargo, no es posible hacer más deducciones acerca de su configuración iconográfica. Hemos de dar el paso al mundo medieval, donde por fin emerge una imagen de la mandrágora tremendamente rica desde el punto de vista iconográfico.

³² Así por ejemplo, en las bacanales, que aúnan lo erótico y la salida de la consciencia, se representan tirsos y vides, pero no la mandrágora.

³³ Ambos fueron dados a conocer por MARGANNE, Marie-Hélène (2004).

El fruto de la mandrágora en la Edad Media

Al inaugurar la Edad Media, el sustrato de la Antigüedad, se hace visible y se enriquece. Así la mandrágora se repite insistentemente en el campo del libro científico ilustrado. Desde muy temprano contamos con imágenes que hacen hincapié en su raíz (como la *Materia Médica* de Dioscórides en el fol. 5v del Códice de Viena, siglo VI³⁴, y en el fol. 90 del Códice de Nápoles, siglo VII³⁵) y otras que resaltan su fruto y sus hojas de crecimiento radial (como la *Materia Médica* de Dioscórides en el código de la BnF, Ms. Grec 2179, fols. 103v, 104r y 105r, del siglo VIII). La raíz, a su vez, genera una iconografía de grandes variaciones. Puede aparecer la planta sola, humanizada, como macho y hembra, recogiendo las dos especies botánicas (*officinarum* y *autumnalis*), como ocurre por ejemplo en la *Materia Médica* de Dioscórides, siglos IX-X, en griego, procedente de Constantinopla, hoy en Pierpont Morgan Library (Nueva York), Ms. 652, fols. 103v y 104 v. Puede aparecer Dioscórides escribiendo su libro a la vez que un pintor ilustra la mandrágora y Sofía (personificación de la sabiduría) participa de este proceso creativo, como por ejemplo en la *Materia médica* de Dioscórides del siglo XV, en griego, hoy en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. BAV Chisianus F.VII.159 (gr.53), fols. 234v y 236v. Puede aparecer el peligroso arrancado de la planta ayudándose de un perro y/o tapándose los oídos para no sucumbir al mortífero poder de la planta, como por ejemplo en el *Iatrosophion bizantino*, siglo XV, en griego, Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), ms.gr.3632, fol. 378r, o en el *Herbario* anónimo, segunda mitad del siglo XV, procedente de Italia (BnF, Ms. Lat. 17848, fol. 20v). Puede inclusive aparecer una raíz realista y exenta del aspecto antropomorfo, como por ejemplo en el *Livre des simples médecines* de 1452, procedente de Borgoña (BnF, Ms. Nouvelle Acquisition Française 6593, fol. 134v).

Tampoco los frutos de la mandrágora y su potencial sexual o afrodisíaco pasaron desapercibidos en la Edad Media, aunque han recibido menos atención por parte de la literatura especializada. De ello hay evidencias tanto literarias como artísticas. La Biblia recoge en el Antiguo Testamento al menos dos alusiones claras al poder afrodisíaco de la mandrágora. La primera se halla en el Génesis 30, 1-22 en un pasaje referido a la rivalidad entre Raquel y Lía, ambas casadas con Jacob. En él se explica cómo Raquel, estéril por mucho tiempo, no había logrado tener hijos con Jacob, mientras que Lía sí lo había conseguido aunque hacía un tiempo que “había dejado de tener hijos” (Gn 30, 9), estando seguramente ya en la menopausia. Un día Rubén, hijo de Lía, encontró unas mandrágoras mientras segaba y se las llevó a su madre. Lía y Raquel se disputaron estas mandrágoras por su capacidad para darles la fertilidad (Gn 30, 14). Finalmente llegaron a un acuerdo: Lía cedió las mandrágoras a Raquel y Raquel permitió a Lía que yaciese con Jacob. Lía y Jacob tuvieron un hijo más, Zabulón. Dios también se acordó de Raquel, la oyó y la hizo fecunda, concibiendo y dando a luz al más pequeño de los hijos de Jacob, José (Gn 30, 22). José será tiempo después vendido por sus hermanos a unos mercaderes y terminará sirviendo al faraón en Egipto. Es interesante ver cómo una de las historias que recoge el potencial afrodisíaco de las mandrágoras se enmarca en un ambiente geográfico próximo a Egipto, donde el valor afrodisíaco de la mandrágora había tenido un peso importante con la dinastía XVIII.

³⁴ Codex Vindobonensis, Österreichische Nationalbibliothek de Viena (ÖNB), ms. Med.gr.1, fol. 5v, c. 513, en griego.

³⁵ *Materia médica* de Dioscórides, inicios del siglo VII, en griego, ¿procedente de Rávena/Constantinopla?, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. gr. 1, fol. 90, con mandrágoras macho y hembra.

Sin embargo, cuando en la Edad Media se ilustró la historia de Jacob y sus dos esposas, ninguna alusión se hizo a este pasaje, ni se incluyó jamás el fruto de la mandrágora. A modo de ejemplo si nos detenemos en el fol. 31 de la *Biblia historiada* de Guiard des Moulins de la BnF, Ms. Français 152 (siglo XIV), en que aparecen Jacob y sus dos esposas, nos daremos cuenta que ninguna alusión hay a las mandrágoras.

Algo muy parecido ocurrió en el otro pasaje bíblico que las menciona. Se trata del Cantar de los Cantares 7, 14 que dice literalmente: “Ya dan su aroma las mandrágoras y a nuestras puertas están los frutos exquisitos, los nuevos y los añejos que guardo, amado mío, para ti”. Tampoco en este caso hubo una trasposición iconográfica para el poema. Y aunque los versos del *Cantar de los Cantares* se aplicaron con frecuencia a la Virgen María, entre los símbolos tomados de este texto, no conocemos ningún caso en que María se asocie a la mandrágora.

Andando el tiempo estas ideas llegaron también al *Fisiólogo*, texto base para todos los bestiarios medievales, seguramente procedente del ámbito alejandrino de entre los siglos II y V. En él se dice sobre el elefante rudo:

Existe un animal llamado elefante. No siente la concupiscencia del coito. Hay otro que se llama *tragelafo* (o elefante rudo). Si desea tener hijos, va a Oriente, cerca del Paraíso. Hay allí un árbol llamado mandrágora. Acude allí con su hembra. Come ésta del árbol en primer término y da de él también al macho, a quien seduce mientras come. Y tan pronto como el macho ha terminado de comer, concibe la hembra en su útero. Llegado el tiempo del parto, la hembra se introduce en un lago y cuando el agua le llega a las ubres, sobreviene el parto y deja caer a su hijo sobre las aguas. Nada éste entonces, se aproxima a las patas traseras de la madre, encuentra las ubres y mama. El elefante, entretanto, custodia a la parturienta a causa de la serpiente, porque el elefante es enemigo de la serpiente. Dondequiera que la encuentre, la patea hasta matarla. [...]

El gran elefante y su compañera personifican a Adán y Eva. Pues mientras fueron virtuosos (es decir, obedientes al Señor), antes de su prevaricación, no conocieron el coito, ni tuvieron idea siquiera de su unión carnal; pero, cuando la mujer comió del fruto del árbol (la mandrágora espiritual) y dio a comer de él a su marido, quedó grávida de males. A causa de esto, hubieron de salir del Paraíso. Pues, mientras estuvieron en él, Adán no conoció a Eva, según se pone de manifiesto por lo [que ha sido] escrito: y cuando fueron arrojados del Paraíso, conoció Adán a su mujer y ella concibió y dio a luz a Caín sobre las aguas vituperables [...]³⁶.

Aquí la mandrágora tiene un contenido sexual y negativo, pues se asocia a la concupiscencia. Se llega incluso a comparar el fruto de la mandrágora y el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, pues ambos conducen al pecado. Evidentemente ha habido un cambio de significado, pasando de una connotación sexual positiva en Egipto a una connotación negativa asociada al vicio y la concupiscencia en la Edad Media.

Los bestiarios fueron uno de los pocos ejemplos donde apareció la mandrágora como afrodisíaco en su doble vertiente literaria e iconográfica. Sin embargo, al ilustrar este pasaje, hubo una preferencia por cargar las tintas en la raíz de la mandrágora y no en su fruto, aunque el texto decía *fruto* y no raíz. Así, se transfirió el poder afrodisíaco del fruto a la raíz, de modo que esta parte de la planta asumió todas las connotaciones negativas en el pensamiento cristiano, ya que producía alucinaciones, era enormemente

³⁶ GUGLIELMI, Nilda (2003): pp. 89-90.

tóxica y mortífera, y además arrastraba al hombre a la concupiscencia. Así lo vemos por ejemplo en un *Bestiario* de Pierre de Beauvais de fines del siglo XIII procedente de Francia (BnF, Ms. Nouv. Acq. Fr. 13521, fol. 29), donde el elefante está a punto de comer una mandrágora de la que se ha resaltado su raíz antropomorfa y femenina. Aquí la mandrágora adquiere incluso por tanto una connotación misógina.

Más allá del elefante de los bestiarios, es difícil hallar en la Edad Media imágenes en las que el fruto de la mandrágora aluda a la sexualidad³⁷. Uno de los pocos ejemplos que nos parece apuntar en esta dirección es una ilustración del *Tacuinum Sanitatis* de Ibn Butlan, tratado de higiene y dietética escrito originariamente en árabe en el siglo XI, pero con un tremendo éxito en el ámbito latino bajomedieval, lo que generó numerosas traducciones al latín e inclusión de ilustraciones mucho más desarrolladas que en su versión árabe. En una de las copias ilustradas y traducidas al latín, procedente de Italia, hoy en la BnF con la signatura Ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, y datada c. 1390-1400, trata en el fol. 85 la mandrágora. Aquí, la mandrágora es una planta de gran altura, casi un árbol, en la que se marcan sus frutos. En primer plano se ha incluido una escena de amor cortés en la que unos amantes parecen estar intercambiando frutos de la planta, como si se hiciese una actualización de las escenas amoratorias del mundo egipcio, ahora traducidas al ámbito cultural cristiano, latino y bajomedieval.

Por otra parte, debemos indicar como los autores árabes, que hicieron diversas copias y traducciones de la *Materia Médica* de Dioscórides, al ilustrar la mandrágora pusieron el acento tanto en las hojas y frutos como en la gran raíz antropomorfa, como puede verse por ejemplo en la copias de la BnF, Ms. Arabe 4947, fol. 92 (datada en el siglo XII) o en la copia de la Bodleian Library de la Universidad de Oxford, Ms. Arab d.138, fol. 126r (datada en el siglo XIII). Sabemos que en el mundo islámico la planta se cultivaba para usos medicinales, de modo que debía ser interesante reconocer la planta tanto cuando estaba sembrada, como cuando se extraía y se le daba un uso farmacológico. En este sentido, las representaciones árabes parecen unir por un lado la influencia de las pinturas murales de las tumbas egipcias de la dinastía XVIII con sus jardines llenos de plantas; y por otro lado la influencia de los manuscritos medievales latinos y griegos con mandrágoras antropomorfas y de raíz hiperdesarrollada. Pero esta no fue una singularidad de los autores árabes ya que, en el ámbito latino también hubo imágenes que insistieron tanto en fruto y flores como en la raíz antropomorfa, como por ejemplo la *Materia médica* de Dioscórides, del siglo XV en lengua latina, hoy en la Biblioteca Apostolica Vaticana (Ciudad del Vaticano), ms. Chig.F.VII.158, fol. 51v. En este ejemplo, por otra parte, la desnudez de los personajes y el hecho de estar afrontados al largo tallo de una planta parece sugerir la idea de cierta conexión con el árbol del pecado original.

Conclusiones

En definitiva, lo que se comprueba en la Edad Media, es que hay una herencia y reinterpretación de la tradición antigua, que no es lineal ni uniforme, pues remite a lo egipcio, lo mesopotámico, o lo grecorromano indistintamente. Así, al representar la mandrágora, unas veces se insiste en la raíz y otras en el fruto, unas veces se indica su alta

³⁷ Tal vez por ello algún autor ha querido ver entre los frutos del árbol del pecado original de uno de los capiteles del claustro de la catedral de Gerona (siglo XII) unas posibles mandrágoras [vid. LANGE, Claudio (2009)]. No obstante, a nuestro juicio, no hay demasiados argumentos botánicos para sostener esta interpretación ni hemos localizado otros ejemplos iconográficos donde esto sea claramente visible.

toxicidad y otras su ligazón con la sexualidad. Y es que la Edad Media es un largo período de casi mil años en que los conocimientos se transmiten, entre otros, a través del Mediterráneo. Cuando se trata de conocimientos librarios, se usan además tres lenguas cultas y científicas, que son el griego, el árabe y el latín. Si en materia lingüística cada traducción a una lengua implica una reinterpretación, en materia artística ocurre un proceso similar, y cada vez que se incluye una mandrágora en una obra de arte se le agregan nuevas connotaciones. En definitiva, el análisis iconográfico del fruto de la mandrágora nos revela la existencia de variaciones sobre un tema común que, vistas en conjunto, prueban la existencia de una gran diversidad figurativa. Sin embargo, esta complejidad, riqueza y diversidad no es exclusiva de la iconografía de la mandrágora, sino que la hallamos en otras muchas imágenes que recorren la cultura material de la Edad Media.

Bibliografía

- AGUIRRE DE CÁRCER, Luisa Fernanda (1999): “Farmacología andalusí”. En: ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo (coord.): *La Medicina en al-Andalus*. Junta de Andalucía, Granada, pp. 173-196.
- ALBERTO GUERRIÑO, Antonio (1969): “Historia de la Mandrágora”, *Medicina e Historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, nº 54, pp. 2-13.
- ALLEN, Don Cameron (1959): “Donne on the Mandrake”, *Modern Language Notes*, vol. 74, nº 5, pp. 393-397.
- ATKINSON, Robert S.; BOULTON, Thomas B. (eds.) (1989): *The History of Anaesthesia*. The Royal Society of Medicine Services and The Parthenon Publishing Group, Londres, pp. 21-56.
- ATTRELL, Daniel (2013): “Astral Magic and Psychoactive Substances in the Picatrix”, *48th Congress of Medieval Studies (2013)*. Western Michigan University, Kalamazoo (Michigan USA).
- BECERRA ROMERO, Daniel (2005): “Mandragora officinarum en el origen del nepentes homérico”, *HABIS*, nº 36, pp. 25-33.
- BERTOL, Elisabetta y otros (2004): “Nymphaea cults in ancient Egypt and the New World: a lesson in empirical pharmacology”, *Journal of the Royal Society of Medicine*, nº 97, pp. 84-85.
- BOSSE-GRIFFITHS, Kate (2001): “The Fruit of the Mandrake in Egypt and Israel”. En: GRIFFITHS, J. Gwyn (ed.): *Amarna Studies and Other Selected Papers*. Orbis Biblicus et Orientalis, Fribourg, pp. 82-96.
- BRUNETON, Jean (2001): *Farmacognosia, fitoquímica, plantas medicinales*. Acribia, Zaragoza, pp. 803-805.
- BULZACCHI, Bruno (1930): *Étude comparative sur l'emploi des solanacées dans les différentes pharmacopées*. Imprimerie Camille André, Nancy, pp. 13-14.
- CASTAÑEDA REYES, Jose Carlos (2010): *Señoras y esclavas: el papel de la mujer en la historia social del Egipto antiguo*. Colegio de México, México D.F.

CASTELLS, Margarita (1992): “La medicina en al-Andalus”. En: *El legado científico andalusí. Museo Arqueológico Nacional*, catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura, Barcelona, pp. 127-144.

CASTILLA BRAZALES, Juan (1999): “Noticias médicas en fuentes árabes sobre al-Andalus”. En: ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo (coord.): *La Medicina en al-Andalus*. Junta de Andalucía, Granada, pp. 29-68.

CASTROVIEJO, Santiago (coord.) (2012): *Flora Ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares*. CSIC, Madrid.

COLLARD, Franck; SAMAMA, Évelyne (eds.) (2002): *Le corps à l'épreuve: poisons, remèdes et chirurgie: aspects des pratiques médicales dans l'Antiquité et au Moyen-Âge*. Dominique Guéniot, Langres.

COMENDADOR Y TÉLLEZ, Primo (1863): *Consideraciones botánico-farmacéuticas de las solanáceas en general, seguidas de una monografía bien entendida de la Belladona*. Imprenta J.M. Ducazcal, Madrid, pp. 11-27.

DERCHAIN, Philippe (1975): “Le lotus, la mandragore et le pérsea”, *Chronique d’Egypte. Bulletin périodique de la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth*, vol. L, nº 99, pp. 65-86.

DILLEMANN, Georges (1968): “La pharmacopée au Moyen Âge. I. Les ouvrages”, *Revue d’histoire de la pharmacie*, nº 199, pp. 163-170.

El Fisiólogo (¿s. II- V?). Edición de GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Eneida, Madrid, pp. 89-90 y 150.

ELKHADEM, Hosam (1990): *Le Taqwīm al-Sihha (Tacuini Sanitatis) d’Ibn Butlān: un traité médical du XI^e siècle*. Peeters, Lovaina.

EMBODEM, William A. (1978): “The Sacred Narcotic Lily of the Nile: *Nymphaea caerulea*”, *Economic Botany*, vol. 32, nº 4, pp. 395-407.

ESTELLER, Alejandro (coord.) (2006): *Estudios y traducción. Dioscórides. Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

FARAUDO DE SAINT GERMAIN, Luis (1943): *El “Libre de les medicines particulars”. Versión catalana trescentista del texto árabe del Tratado de los Medicamentos Simples de Ibn Wāfid, autor médico toledano del s. XI*. Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio, El Puerto de Santa María.

FLEISHER, Zhenia; FLEISHER, Alexander (1992): “The Odoriferous Principles of Mandrake, *Mandragora officinarum* L. Aromatic Plants of the Holy Land and the Sinai. Part IX”, *Journal of Essential Oil Research*, vol. 4, nº 2, pp. 187-188.

FONT QUER, Pío (1990): *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*. Labor, Madrid, pp. 591-594.

GABRA, Sami (1954-1955): “Papaver Species and Opium through the Ages”, *Bulletin de l’Institut égyptien*, nº 27, p. 45.

- GARCÍA ROLLÁN, Mariano (1996): *Atlas clasificatorio de la flora de España peninsular y balear*. Mundi-Prensa, Madrid, vol. II, p. 372.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, J. Ramón (1999): *Las plantas en la brujería medieval (propiedades y creencias)*. Celeste, Madrid.
- GONZÁLEZ WAGNER, Carlos (1984), “Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo”, *Gerión. Revista de Historia Antigua*, nº 2, pp. 31-59.
- GORJI, Ali; KHALEGHI GHADIRI, Maryam (2002): “History of Headache in Medieval Persian Medicine”, *The Lancet Neurology*, vol. 1, pp. 510-515.
- GOUMOT, Claire (2013): “La Mandragore, plante du Diable ou remède miracle?”, *Histoire et Images Médiévales*, nº 48, pp. 74-81.
- GUERRA GARRIDO, Raúl (2013): *El Herbario de Gutenberg. La Farmacia y las Letras*. Turner, Madrid, pp. 212-213.
- GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha (2006): “Dioscórides y su proyección en la Historia de la medicina y la farmacia”. En: ESTELLER, Alejandro (coord.): *Estudios y traducción. Dioscórides. Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 11-29.
- HAMARNEH, Sami Jalaf y SONNEDECKER, Glenn (1963): *A pharmaceutical view of Abulcasis al-Zahrāwī in Moorish Spain*. Brill, Leiden.
- HANUŠ, Lumír O. y otros (2005): “Substances Isolated from Mandragora Species”, *Phytochemistry*, nº 66/20, pp. 2408-2417.
- HANUS, Lumír O.; DEMBITSKY, Valery M.; MOUSSAIEFF, Areh (2006): “Comparative study of the volatile compounds in the fresh fruits of mandrágora autumnalis”, *Acta chromatographica*, nº 17, pp.151-160.
- JANICK, Jules (2002): *Ancient Egyptian agriculture and the origins of horticulture*. Department of Horticulture and Landscape Architecture, Purdue University, Indiana.
- LANGE, Claudio (2009): “La clave anti-islámica. Ideas sobre marginación icónica y semántica”. En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. CSIC, Madrid, pp. 115-127.
- LÁZARO E IBIZA, Blas (1990): *Plantas medicinales*. Soler, Barcelona.
- LÓPEZ LÓPEZ, Ángel (1994): “Estudio particular de las especies botánicas que se citan en el Calendario de Córdoba de Arīb ibn Sa’īd”, *Ciencias de la Naturaleza en Al-Andalus. Textos y Estudios. Vol. III*. CSIC – Centro de Estudios Árabes, Granada, pp. 43-76.
- MARGANNE, Marie-Hélène (2004), “Le rôle de l’illustration dans la transmission du savoir médical antique”, *Le livre médical dans le monde gréco-romain, Cahiers du CeDoPaL*, nº 3, pp. 35-58.
- MARTÍ-IBÁÑEZ, Félix (1962): *A Pictorial History of Medicine*. Spring Books, Londres.
- MEINEKE, Augustum; BOTHE, Fredericus H. (1855): *Poetarum Comicorum Graecorum Fragmenta*. Ambroise Firmin Didot, París.

MEYERHOF, Max (1935): “Esquisse d’Histoire de la Pharmacologie et Botanique chez les Musulmans d’Espagne”, *Al-Andalus*, nº 3, pp. 1-41.

MEYERHOF, Max; SOBHY, Georgy P. (1932): *The Abridged Version of the Book of Simple Drugs of Ahmad ibn Muhammad a-Ghafiqi by Gregorius Abū-l-Farad (Barhebraeus)*. Al-Ettemad Printing Press and Publishing House, El Cairo.

NEMES, C.; GOERIG, M. (2002): “The Medical And Surgical Management Of The Pilgrims Of The Jacobean Roads In Medieval Times. Part 2. Traces Of Ergotism And Pictures Of Human Suffering In The Medieval Fine Arts”, *International Congress Series*, nº 1242, pp. 487-494.

NIKOLAU, Panagiota y otros (2012): “Accidental Poisoning After Ingestion of Aphrodisiac Berries: Diagnosis By Analytical Toxicology”, *The Journal of Emergency Medicine*, vol. 42, nº 6, pp. 662-665.

OLSON, Kelly (2009): “Cosmetics in Roman Antiquity: Substance, Remedy, Poison”, *Classical World*, vol. 102, nº 3, pp. 291-310.

OPSOMER, Carmélia (2002) “La pharmacopée médiévale. Images et manuscrits”, *Journal de Pharmacie de Belgique*, nº 57, pp. 2-10.

PASTOR SECO, María Ivonne; CUESTA PASTOR, José Manuel (2004) “Estudio sobre dos plantas homéricas: mandrágora y moly”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, t. 15, pp. 87-94.

PERUCHO, Juan (1986): *Botánica Oculta o el falso Paracelso*. Plaza y Janés, Barcelona. pp. 55-61.

PRIORESCHI, Plinio (1996-2003): *A History of Medicine*, vol. I-V. Horatius Press, Omaha.

PRIORESCHI, Plinio (2003): “Medieval Anesthesia– The Spongia Somnifera”, *Medical Hypotheses*, vol. 61, nº 2, pp. 213-219.

PUTZ, Rodolfo (2006): *Botánica Oculta. Las plantas mágicas según Paracelso*. Pons, Barcelona, pp. 274-276.

RAMI, S. (2010): “New Withanolides From Mandragora Officinarum: First Report of Withanolides From The Genus Mandragora”, *Fitoterapia*, nº 81/7, pp. 864-868.

RAMOUTSAKI, Ioanna A.; RAMOUTSAKI, Ioannis A.; PAPADAKIS, Chariton E.; HELIDONIS, Emmanuel S. (2002): “Therapeutic methods used for otolaryngological problems during the Byzantine period”, *Annals of Otology, Rhinology and Laryngology*, nº 111, pp. 553-557.

RAMOUTSAKI, Ioanna; ASKITOPOULOU, Helen, KONSOLAKI, Eleni (2002), “Pain Relief and Sedation In Roman Byzantine Texts: Mandragoras Officinarum, Hyoscyamos Niger and Atropa Belladonna”, *International Congress Series*, nº 1242, pp. 43-50.

RANDOLFPH, Charles B. (1905): “The Mandragora of the Ancients In Folklore and Medicine”, *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. XL, nº 2, pp. 487-537.

SAMSÓ, Julio (2011): *Las Ciencias de los Antiguos en al-Andalus (2ª edición con addenda y corrigenda de J. Samsó y M. Forcada)*. Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería.

SAVAGE-SMITH, Emile (2008): "Ibn Baklarish in the Arabic tradition of synonymatic texts and tabular presentations". En: BURNETT, Charles (ed.): *Ibn Baklarish Book of Simples. Medical Remedies between three Faiths in twelfth-century Spain*. Oxford University Press, Nueva York.

SPIEGEL, Allen D.; SPRINGER, Christopher R. (1997): "Babylonian Medicine, Managed Care and Codex Hammurabi, Circa 1700 B.C.", *Journal of Community Health*, vol. 22, nº 1, pp. 69-89.

STODDART, D. Michael (1994): *El mono perfumado. Biología y cultura del olor humano*. Minerva, Madrid.

THOMSON William; VIDAL, Ignasi (1994): *Guía práctica ilustrada de las plantas medicinales*. Blume, Barcelona, p. 138.

TU, Tiejao y otros (2010): "Dispersals Of Hyoscyameae And Mandragoreae (Solanaceae) From The New World To Eurasia In The Early Miocene And Their Biogeographic Diversification Within Eurasia", *Molecular Phylogenetics And Evolution*, vol. 12, nº 57/3, pp. 1226-1237.

VALLEJO, José Ramón; COBOS, José Miguel (2013): "El recetario de la Escuela de Salerno conocido como el *Antidotarium Nicolai*", *Medicina Naturista*, vol. 7, nº 1, pp. 35-41.

VÁZQUEZ DE BENITO, Mª de la Concepción (1972): *El Libro 'Amal man tabba li-man habba de Muhammad ibn 'Abd Allāh ibn al-Jatīb*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

VÁZQUEZ DE BENITO, Mª de la Concepción (2006): "La traducción árabe de la *Materia Médica* de Dioscórides". En: ESTELLER, Alejandro (coord.): *Estudios y traducción Dioscórides Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 31-35.

VÁZQUEZ DE BENITO, Mª de la Concepción; HERRERA, Mª Teresa (1985): "Confrontación de textos árabes y castellanos", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 4, pp. 189-203.

WITKE, Edward Charles (1965): "Marcus Aurelius and Mandragora", *Classical Philology*, vol. 60, nº 1, pp. 23-24.



▲ Tumba de Rekhmire, gobernador de Tebas y visir contemporáneo de Tutmosis III y Amenothep II (dinastía XVIII), s. XV a.C., pinturas del muro sur. Planta de mandrágora cultivada y con frutos.

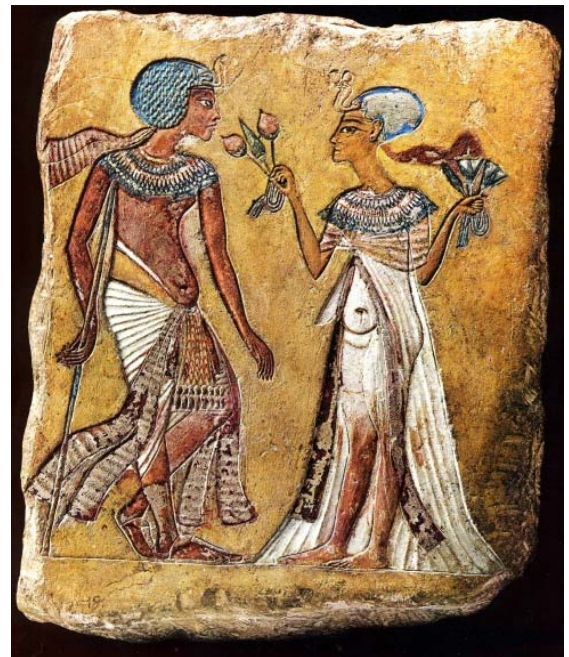
◀ *El jardín de Ipuu*. Tumba de Ipuu (escultor) en Deir-el-Medina, dinastía XIX (1279 a.C.-1213 a. C.). Mandrágora cultivada y con un sistema de riego.

▼ Tumba de Nebamun, escriba y contador de grano de la dinastía XVIII (c. 1500 a.C.). Pinturas murales. Intercambio de mandrágoras.

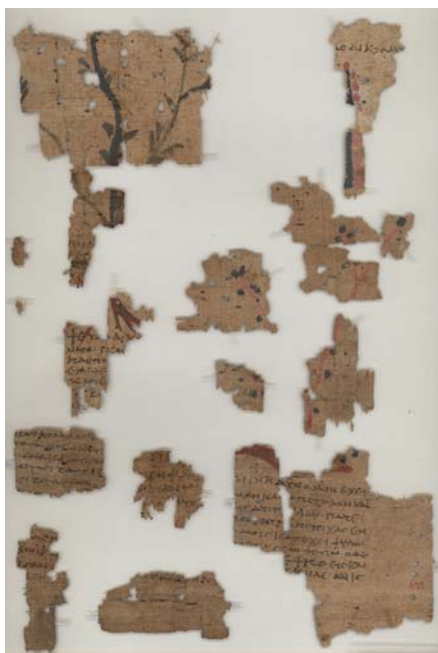


▲ Tumba de Nebamun, dinastía XVIII (c. 1500 a.C.). Jardín con estanque central rodeado de plantas de mandrágora, palmeras datileras y sicómosos.

▼ Tumba de Najt (noble egipcio del reinado de Tutmosis IV), c. 1400-1390 a.C., necrópolis de Tebas, tumba TT52. Ofrecimiento del fruto de la mandrágora.



▲ Relieve pintado con la imagen de Merytaten ofreciendo una mandrágora a su marido, el faraón Smenkhkare (dinastía XVIII). Museo egipcio de Berlín.



▲ Papiro de Tebtunis, s. II d.C. UC Berkeley, Bancroft Library, Rare Books Collection, P. Tebt. II, 679. Herbario ilustrado con plantas sin identificar.



▲ Papiro de Antinoópolis, London Johnson Papyrus, c. 400. Londres, Wellcome Library. *Symphytum officinale* (recto, izqda.) y una planta sin identificar (verso, dcha.).



Wellcome Images

▼ *Materia médica* de Dioscórides, ¿Siria? ¿Turquía?, siglo XII. París, BnF, Ms. Arabe 4947, fol. 92v. Mandrágora con frutos, hojas y raíz detallados.



◀▲ *Materia Médica* de Dioscórides, Egipto, siglo VIII. París, BnF, Ms. Grec 2179, fols. 103v, 104r y 105r. Distintos modos de representar la mandrágora, con y sin frutos, con la raíz más o menos desarrollada.

► *Materia Médica* de Dioscórides, traducción árabe de Stephanos/Hunayn, al-Andalus, siglos XII-XIII. París, BnF, Ms. Arabe 2850, fol. 12v. Mandrágoras macho y hembra.





Materia Médica de Dioscórides, siglo XIII. Oxford, Bodleian Library Ms. Arab d.138, fol. 126r. Mandrágora con y sin frutos.



◀ *Bestiario* de Pierre de Beauvais, Francia, finales del siglo XIII. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Fr. 13521, fol. 29r. El elefante y la mandrágora feminizada.

▼ *Materia médica* de Dioscórides, siglo XV. Ciudad del Vaticano, BAV, Ms. Chig. F.VII.158, fol. 51v. Dos mandrágoras antropomorfas afrontadas.

Tacuinum Sanitatis de Ibn Butlan (siglo XI), Italia, c. 1390-1400. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, fol. 85r. La mandrágora como marco de escena de amor cortés.



EVOLUCIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DEL JUICIO OSIRIACO EN LA EDAD MEDIA

M^a Amparo ARROYO DE LA FUENTE

Universidad Complutense de Madrid

Colaboradora honorífica, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología

amparoarroyo@movistar.es

Recibido: 31/3/2017

Aceptado: 19/5/2017

Resumen: El juicio de Osiris fue concebido como símbolo del tránsito del hombre a una nueva vida después de la muerte, pero también como un examen moral que determinaba el acceso a esa vida de ultratumba o bien la completa anulación mediante la destrucción de los componentes espirituales del ser humano. El emblema principal de esa prueba objetiva de la honestidad del finado fue la balanza, que también tuvo un profundo significado escatológico en el mundo heleno. El cristianismo primitivo adoptó este concepto e incluyó este elemento en las imágenes del Juicio Final, pero también vio en los platos de la balanza una alegoría con la que expresar la dualidad entre el cielo y el infierno, el Bien y el Mal.

Palabras clave: juicio de Osiris; Anubis; Juicio Final; san Miguel Arcángel; san Cristóbal.

Abstract: The Judgment of Osiris was shaped as a symbol of transition to a new life after death, but also as a moral proof that decided the entry in that new life beyond the grave or the complete disappearance through the destruction of the spiritual components of the man. The main emblem of this objective, proof of honesty, was the scale, which it also had an eschatological meaning in the Greek world. Primitive Christianity assumed this concept and included this element in the visions of the Last Judgment, but it also considered the scale an allegory of the duality between Heaven and Hell, Good and Evil.

Key words: Judgment of Osiris; Anubis; Last Judgment; St. Michael; St. Christopher.

El Juicio Osiriaco

El dios Osiris fue un dios del renacer en su sentido más amplio que, en origen, estuvo particularmente vinculado con la vegetación, con la cosecha y, por supuesto, con las crecidas anuales del Nilo. Osiris se manifestaba también en todos los ciclos de la naturaleza, tanto estacionales como estelares; su muerte a manos de su hermano Seth y su posterior renacimiento bajo los cuidados de sus también hermanas, Isis y Neftis, simbolizaba la constante regeneración del entorno natural, la sucesión del día y de la noche y, particularmente, la periódica feracidad de la tierra. Estas primitivas funciones del dios pueden apreciarse ya en las fuentes más arcaicas; en los *Textos de las Pirámides*, Osiris es denominado “Gran Verde”, en clara alusión a la fertilidad vegetal, y “Gran Negro”, una referencia al limo depositado por la crecida del Nilo, germen de las abundantes cosechas del valle: “Tus dos hermanas, Isis y Neftis, vienen a ti. ¡Ellas te sanan, completo y grande, en tu nombre de Gran Negro, fresco y grande, en tu nombre de Gran Verde!”¹.

¹ *Textos de las Pirámides*, 366 (628). Se ha transcrito la traducción de Joseph Kaster al inglés en KASTER, Joseph (1970): p. 83. La particular grafía egipcia de estos términos ha dado pie a numerosas

Estos simbólicos colores determinarían la iconografía de Osiris, pues se entendía que su piel adoptaba una de estas dos tonalidades y así era representado habitualmente (Fig. 1). La superación de la muerte que protagonizaba esta deidad, capaz incluso de fecundar a su esposa tras ser asesinado², evolucionaría a lo largo de la historia de Egipto hasta configurar el elaborado mito osiriaco; este relato, que perduró en el ámbito latino, impregnó las creencias funerarias en tanto se instituyó la confianza en el renacimiento humano a imitación de la peripecia divina³.

El pensamiento egipcio concibió un complejo mundo de ultratumba cuyo tránsito requería el conocimiento de diversos repertorios de fórmulas mágicas y litúrgicas, hecho que dio lugar a una abundante literatura funeraria. Entre estas compilaciones de textos destaca el denominado *Libro de los Muertos*, intitulado de este modo por la historiografía moderna pero que fue designado por los egipcios como el *Libro de la Salida al Día*⁴, una evidente alusión a su función como instrumento de regeneración.

El juicio presidido por el dios Osiris constituía un capítulo esencial de este repertorio y generó una rica iconografía para ilustrar las fórmulas que debía recitar el difunto. Atendiendo a estas imágenes, pueden distinguirse diversos estadios en el desarrollo del juicio, donde la efigie del finado se multiplica para evidenciar los diferentes episodios del proceso. Tomando como ejemplo el bellissimo *Papiro de Hunefer* (Fig. 1), en la esquina superior izquierda, el difunto, arrodillado y ataviado con una elegante túnica plisada, se presenta ante los cuarenta y dos dioses que presenciaban el juicio⁵; debajo, Anubis, en su función de dios psicopompo, acompaña a Hunefer hasta el momento culminante del proceso, la pesada en la balanza que determinaba el resultado de la sentencia, registrada por el dios Thoth; y, finalmente, habiendo sido declarado “justo”⁶, el difunto es presentado ante Osiris por su hijo Horus.

En la interrelación del individuo juzgado con los diferentes dioses que pueblan esta escena, destaca la cordialidad que se percibe en el trato con Anubis, que suele sujetar la mano del implicado en su labor de acompañante y guía de los difuntos; esta cálida actitud

interpretaciones. En el caso de “Gran Negro”, si bien también contemplan esta posibilidad, otros autores traducen como un particular epíteto del dios: “Muro de los Lagos Amargos”. Asimismo, en una variante de esta fórmula de resurrección (TP 593), el término empleado parece responder a variantes literarias del texto original. En el caso de “Gran Verde”, esta era también la denominación que los egipcios utilizaban para referirse al mar. Vid. al respecto de estas interpretaciones la obra de Raymond Oliver FAULKNER (1969), según la traducción de Francisco López y Rosa Thode.

² Así se deduce de los *Textos de las Pirámides*: TP 366 (632), TP 593 (1635-1637). El episodio está representado, además, en el templo de Sety I en Abydos.

³ Capítulo aparte merece la reinterpretación que del mito haría Plutarco en época tardía y que incorporó múltiples aspectos de influencia greco-romana. Véase PLUTARCO, *Sobre Isis y Osiris*.

⁴ La recopilación se inicia con el siguiente texto: “Comienzo de las fórmulas para «salir al día» y de las transfiguraciones y glorificaciones (del bienaventurado) en el Más Allá”. Según edición de LARA, Federico (2014): p. 3. A lo largo de este breve estudio, utilizaremos la denominación habitual –*Libro de los Muertos*–, a pesar de la citada incorrección, para facilitar la consulta y comprensión de las citas, pues sigue siendo ésta la denominación al uso en la bibliografía.

⁵ Estos no siempre son representados en su totalidad, sino que se muestran tan solo algunos de ellos, minuciosamente identificados por sus nombres; en el caso del *Papiro de Hunefer* (Fig. 1), los presentes son Ra, Atum, Shu, Tefnut, Geb, Nut, Horus, Isis, Neftis, Hu, Sia, Sur, Norte y Caminos Occidentales.

⁶ La traducción literal del término egipcio es “justificado” o “justo de voz”, es decir, aquel que no ha mentado en su declaración ante el tribunal. SÁNCHEZ, Ángel (2000): p. 198.

del dios cinocéfalo es particularmente llamativa, sobre todo, teniendo en cuenta el hieratismo propio del arte egipcio. Pero el emblema fundamental de este juicio es, sin duda, la balanza, entendida como un símbolo del tránsito entre la vida y la muerte pero también como una alegoría del destino mismo del alma, pues los platillos del peso encarnan la dicotomía entre el premio y el castigo y evidencian la realización de una prueba, un examen divino que determina la calidad de la existencia durante toda la eternidad.

Este proceso se suele denominar “psicostasia”, no obstante, tal término no es etimológicamente correcto pues no son “almas” lo que se pesa en la balanza de este juicio osiriaco sino dos iconos, el corazón del difunto y la pluma de Maat, que figuran sendas nociones abstractas. La diosa Maat encarnó una realidad de muy difícil traducción ya que aunaba en su persona diferentes conceptos del pensamiento occidental: la Verdad, la Justicia e, incluso, una concepción aún más amplia, el orden establecido⁷. En el platillo opuesto, se situaba el corazón del finado que, en realidad, también simbolizaba un concepto abstracto en tanto era una especie de metáfora de su pensamiento, de su conciencia y, en cierto sentido, de toda su vida. La idea que late en este bello arquetipo iconográfico es la verificación misma de la declaración del difunto. Los egipcios pensaban que el conocimiento radicaba en el corazón, no en el cerebro, por ello era el corazón el órgano que se colocaba en la balanza pues se presumía responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una existencia. En el platillo opuesto, Maat certificaba que lo declarado no ocultaba engaño alguno, por este motivo, la cruz de la balanza se mostraba invariablemente equilibrada, perpendicular al soporte central, pues lo manifestado por el corazón debía equivaler con exactitud a la Verdad⁸. Para corroborar esta ponderación, sobre la balanza, puede reiterarse la figura de Maat (Fig. 1) o bien de Thoth, también vinculado con la Justicia en tanto era el encargado de refrendar la sentencia. En el papiro de Ani, un mono cinocéfalo, animal de Thoth, corona el fiel de la balanza (Fig. 2).

La declaración que el difunto debía entonar ante el divino tribunal, recogida en el capítulo nº CXXV del *Libro de los Muertos*, esconde una estricta definición moral y contiene una detallada lista de acciones reprobables que el difunto niega haber cometido. Esta extensa “*declaración negativa de faltas*” contiene afirmaciones que aluden a conceptos morales de gran alcance, relativos a la piedad y el orden social: “No blasfemé contra dios [...]. No fui causa de aflicción. No hice padecer hambre. No hice llorar. No maté. No di orden de matar. No causé dolor a nadie [...] No fui pederasta”. No obstante, entre la dilatada lista de hechos que el enjuiciado reprueba se encuentran otros que denotan una altísima exigencia moral y dan idea de la elevada integridad que el dios Osiris requería de aquellos que pretendían superar su juicio: “No fui codicioso [...]. No dije mentiras [...]. No fui hablador [...]. No fui insolente [...]. No insulté a nadie”⁹.

⁷ CASTEL, Elisa (2001): pp. 242-244.

⁸ En algunos papiros, los platillos de la balanza no se encuentran a una misma altura y existen variaciones apenas perceptibles. Hay que atribuir estas diferencias a circunstanciales inexactitudes del artista pues, tal y como se ha destacado, la cruz de la balanza se encuentra siempre en ángulo de 90°, lo que implica el equilibrio absoluto del instrumento.

⁹ El encabezamiento de este capítulo reza “Fórmula para entrar en la Sala de las Dos Maat y adorar a Osiris, que preside en el Occidente”; y se complementa con una nueva “Declaración de inocencia ante los cuarenta y dos dioses del tribunal”, con las respuestas de los dioses y con una rúbrica que detalla el “correcto procedimiento para actuar en la Sala de las Dos Maat”. Los ejemplos consignados son solo breves extractos tomados del este extenso capítulo CXXV del *Libro de los Muertos*. LARA, Federico (2014): pp. 209-225.

La dificultad de mantener esta admirable honestidad provocó que el mismo repertorio contenido en el *Libro de los Muertos* incluyera un capítulo destinado a evitar que el corazón, auténtico compareciente en el proceso, pudiera confesar algún desliz del difunto y, por tanto, traicionara así a su dueño: “¡Oh corazón (proveniente) de mi madre, oh corazón (proveniente) de mi madre, oh viscera de mi corazón de mis diferentes edades! ¡No levantéis falsos testimonios contra mí en el juicio, no os opongáis a mí ante el tribunal, no demostréis hostilidad contra mí en presencia del guardián de la balanza (del juicio)!”¹⁰.

Osiris, quien ejerce como juez supremo, recibe a los declarados justos, generalmente, sentado en un trono que flanquean sus hermanas, Isis y Nefthis. También tomaban parte en el juicio los ya mencionados cuarenta y dos dioses, que actuaban a modo de corte o tribunal divino. Asimismo, Thoth era el encargado de inscribir el resultado y garantizar la legalidad del juicio, mientras Anubis desempeñaba el papel de dios psicopompo; ambos, principalmente este último, actuaban también como eventuales vigías del fiel de la balanza. Puede entenderse además que Horus, en su papel de intermediario del *justo* ante Osiris, su padre, también realizaba en cierto sentido una función como guía del difunto. Cabe destacar igualmente la presencia de Ammyt¹¹, diosa encargada de devorar el corazón de quienes no superaban el juicio, que solía situarse cerca de la balanza (Figs. 1 y 2). Su aspecto, con los cuartos traseros de un hipopótamo, los delanteros y la melena de un león y la cabeza de un cocodrilo, congregaba la esencia de tres de los animales más temidos en el valle del Nilo; pero el castigo, el terror que pudiera inspirar este monstruo híbrido no recaía en el sufrimiento que causaría al finado, sino en el hecho de que, al engullir Ammyt este órgano, el difunto era privado de la vida de ultratumba, perdía su posibilidad de sobrevivir a la muerte, sencillamente, suponía la inexistencia¹². Esa anulación absoluta del ser fue quizá la mayor inquietud del pensamiento egipcio, un temor a la desaparición de la propia conciencia que llegó a generar cierto escepticismo, una falta de confianza en la promesa de inmortalidad que late en los bellísimos versos de los *Cantos de Arpista*:

Haz fiesta, y no te canses en ello.
Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él.
Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo¹³.

Finalmente, en lo que respecta al análisis de la evolución posterior de este arquetipo iconográfico de tránsito entre la vida y la muerte, cabe destacar que, si bien el difunto suele aparecer como una imagen fiel de su aspecto en vida (Fig. 1), a menudo, también se muestra uno de los múltiples componentes espirituales del ser humano concebidos por el

¹⁰ *Libro de los Muertos*, cap. XXXb. LARA, Federico (2014): p. 84. Se interpela al corazón en plural pues la fórmula alude al corazón del individuo –“proveniente de su madre” –, así como también al responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una vida, de “diferentes edades”.

¹¹ CASTEL, Elisa (2001): pp. 45-46.

¹² En el *Papiro de Hunefer* (Fig. 1) aparecen también los cuatro hijos de Horus situados frente a Osiris y, en otros ejemplos, tal y como puede apreciarse en el *Papiro de Ani* (Fig. 2), se muestran también ciertas deidades relacionadas particularmente con el destino, como las diosas Mesjet y Renenutet, o el dios Shai, representado como uno de los ladrillos de parto. Pero, dada la abundancia de ejemplos, el análisis detallado de la iconografía del juicio osiriaco superaría los límites de este estudio, por ello, se ha obviado la descripción de aquellos aspectos que no tienen una trascendencia iconográfica posterior.

¹³ PRITCHARD, James B. (1969): p. 467.

pensamiento egipcio: el *ba*¹⁴ (Fig. 2). Este fue el concepto más individualizado, se representaba como un pájaro con cabeza humana y estaba íntimamente unido al cuerpo, ya que precisaba un apoyo físico para no perder su identidad cuando, tal y como se suponía, viajaba al exterior de la tumba. Otro de estos principios etéreos concebidos en el antiguo Egipto, el *aj*, solía ser representado como un pájaro con cresta. La vinculación del “alma”, o de las nociones egipcias equiparables a ella, con las aves es uno de los aspectos que perduró en la iconografía posterior.

La kerostasia helena y la visión greco-latina del Hades

No existen evidencias de una influencia notoria de la concepción de la ultratumba egipcia en el pensamiento greco-latino; no obstante, es incuestionable el sentido escatológico que también se atribuyó a la balanza en el mundo heleno desde época arcaica. Son significativos los hallazgos realizados en las tumbas micénicas, concretamente, en la tumba III del círculo A, datada en torno al año 1500 a.C., en la que se encontraron los restos de tres mujeres y dos niños con un abundante y rico ajuar¹⁵; además de numerosas joyas, se hallaron diversas balanzas de oro en algunos de cuyos platillos estaba grabada la imagen de una mariposa, insecto que también adornaba algunas de las láminas de oro que cubrían los cuerpos. Martin P. Nilsson ya destacó la presencia de estos lepidópteros como símbolo del alma pues, en su opinión, este vital elemento del ser humano se asociaba con un animal alado que podía ser un pájaro, pero también un insecto; de hecho, Nilsson afirma que el vínculo con la mariposa se desarrolló hasta convertir la crisálida en una metáfora de la resurrección del hombre¹⁶.

La balanza, sin embargo, no simbolizaba en Grecia un juicio *post mortem* sino que, por el contrario, ejemplificaba una decisión divina sobre la vida o la muerte de los hombres. Las fuentes clásicas remiten de nuevo al término psicostasia para describir este hecho, ya desde la desaparecida tragedia de Esquilo así titulada que describía la monomaquia entre Aquiles y Memnón; no obstante, dado que este episodio se producía aún en vida de los protagonistas y que, por lo tanto, no eran sus almas sino su futuro inmediato lo que se pesaba en la balanza, en opinión de ciertos autores sería más apropiado hablar de *kerostasia*¹⁷ o “peso de los destinos”. En el desarrollo de un bello lecitio de figuras negras se aprecia con claridad cómo la balanza se interpone entre dos guerreros enfrentados, cuyas vidas aún no se han extinguido (Fig. 3).

¹⁴ La idea egipcia del ser humano fue conceptualmente muy compleja. Existía, como en muchas culturas, una diferenciación entre lo físico y lo espiritual, el cuerpo y el alma, pero cada uno de estos dos elementos básicos abarcaba diversos aspectos de la existencia. Por una parte, el soporte físico, los componentes perceptibles del hombre, fueron, además del propio cuerpo, el corazón y la sombra. La parte espiritual se componía de dos fuerzas o poderes adquiridos por el hombre desde su nacimiento, la *heka* y el *sejem*, del propio nombre y, finalmente, de tres elementos esenciales: el *ka*, el *ba* y el *aj*. Henri Frankfort ha recopilado los diferentes enfoques que determinan estos conceptos y los ha definido minuciosamente al margen de asimilaciones tópicas con nuestro lenguaje, tales como “alma”, “espíritu”, etc. FRANKFORT, Henri (1976): pp. 85-102.

¹⁵ Actualmente, expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

¹⁶ NILSSON, Martin P. (1950): pp. 46-47.

¹⁷ Haciendo también referencia al concepto de “alma” homérica, “*kēr*”. DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): p. 78.

Desde el punto de vista iconográfico, la kerostasia se constituye como una expresión gráfica del capricho divino en el destino de los hombres pues, en manos de los dioses, la funesta balanza determinaba cuál de los combatientes debía morir. El concepto expresado en estas imágenes no tiene, por tanto, nada que ver con el juicio osiriaco; de hecho, la cruz de la balanza puede aparecer profundamente inclinada, determinando ya cuál de los héroes será el derrotado. Así puede apreciarse en un ánfora de figuras rojas donde la línea del brazo horizontal del peso, en un bello efecto compositivo, sigue una trayectoria similar a la de la lanza ya clavada en el pecho de Memnón, arrodillado frente a un Aquiles triunfante. Ante la derrota, Eos lamenta la muerte de su hijo mesándose los cabellos, mientras Tetis observa más tranquila la victoria del Pélida (Fig. 4).

En la descripción de este tipo de episodios míticos, las fuentes remiten habitualmente a la figura de Zeus como juez y vigilante del fiel de la balanza¹⁸, tal y como describe el propio Homero:

Pero cuando ya por cuarta vez llegaron a los manantiales,
entonces el padre de los dioses desplegó la áurea balanza,
puso en ella dos parcas de la muerte, de intensos dolores,
la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos;
la cogió por el centro y la suspendió; y el día fatal de Héctor
inclinó su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó¹⁹.

No obstante, fue habitual que los artistas optaran por la presencia de Hermes, bien en pie, sujetando con sus manos la balanza (Fig. 3), o bien sentado junto a ella para garantizar la legalidad del proceso (Fig. 4). La semejanza de estas funciones desarrolladas tanto por Hermes como por Anubis devino en la asimilación plena de ambas divinidades ya que, además de actuar como garantes del buen funcionamiento del peso, ejercían una importante función como guías del inframundo. En los leцитos funerarios solía mostrarse a Hermes actuando como intermediario entre el difunto y Caronte; llama la atención el hecho de que también esta deidad helena realiza a menudo el gesto cordial de ofrecer su mano al finado (Fig. 5), gesto que ya se ha destacado en ciertas visiones del juicio osiriaco (Fig. 1)²⁰.

Habiendo constatado las diferencias entre el juicio osiriaco y esta kerostasia en lo que respecta al sentido último de cada escena, cabe analizar ahora cómo se plasma la imagen de los destinos pesados en los platillos de la balanza helena. Estos vienen simbolizados por los denominados *eídōla*, pequeñas efigies aladas de los guerreros en contienda (Figs. 3 y 4). Estas réplicas de los combatientes les personifican durante la batalla cuando, como ya se ha destacado, aún conservan la vida; no obstante, es habitual que, en escenas cuyo desarrollo ya se supone en el seno del inframundo, como aquellas que muestran a Hermes entre el difunto y Caronte (Fig. 5), también aparezcan estas pequeñas efigies aladas revoloteando en torno a las figuras principales. Por este motivo, Francisco P. Díez de Velasco ha indicado que también podría hablarse de *psychai* o *almas*, pues el término *eídōlon* hacía referencia a una *imagen* o un *doble*, una especie de fantasma²¹.

¹⁸ LIBRÁN, Myriam (2001): pp. 105-106.

¹⁹ HOMERO, *Iliada*, XXII, 208-213.

²⁰ Para un estudio más amplio de este sincretismo entre Hermes y Anubis, vid. ARROYO, Amparo (2013): pp. 59 y ss.

²¹ DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): pp. 71 y ss.

Estas visiones ubicadas en los platos de la balanza parecen simbolizar, en cualquier caso, un elemento etéreo, espiritual, del hombre, estrechamente vinculado con su soporte material, corpóreo, pero dotado de unas alas que sugieren el carácter volátil del espíritu humano. En palabras del propio Francisco P. Díez de Velasco, “se muestran diversos modos coetáneos de representar al ser humano dependiendo del plano en el que éste se sitúe; en el plano real o común se figura la imagen plena, y en el plano divino, una imagen esquemática que simboliza la *psyché*”²². Así pues, de nuevo, las imágenes ubicadas en los platos de la balanza se constituyen como emblemas de complejas realidades relacionadas, como el corazón egipcio, con la vida y la conciencia del ser. Asimismo, estas elaboradas visiones de pesajes simbólicos, tanto en Egipto como en Grecia, suponen una sentencia, una consecuencia para los implicados que, bajo la atenta mirada de los dioses, deben aceptar el resultado. Sin embargo, el concepto de juicio *post mortem*, tal y como lo concibió el pensamiento egipcio y tal como también lo definió posteriormente la doctrina cristiana, no aparece vinculado en absoluto con las escenas de kerostasia.

Las fuentes, no obstante, sí aluden a un tribunal ubicado en el mundo de ultratumba. La mención de Minos en Homero, como juez en el Hades, parece hacer referencia a la resolución de pleitos entre los propios difuntos, no a la posibilidad de determinar la naturaleza de la vida después de la muerte:

Y vi entonces a Minos, el hijo brillante de Zeus,
que, con cetro de oro, sentado, juzgaba a los muertos
mientras ellos en torno del rey aguardaban sus fallos,
ya sentados, ya en pie, por el Hades, mansión de anchas puertas²³.

Platón, sin embargo, recoge la tradición que afirmaba que, desde tiempos de Saturno, los hombres eran juzgados inmediatamente antes de su muerte para dilucidar si merecían los castigos del Tártaro o bien el descanso eterno en las Islas de los Bienaventurados. Las frecuentes equivocaciones de los jueces propiciaron, según este relato, que Zeus impusiera la celebración de dicho juicio después de la muerte, privando asimismo a los hombres del conocimiento previo de su última hora, que sí habían tenido hasta entonces; estableció, además, que fueran juzgados desnudos, pues las galas y oropeles de algunos impedían a los jueces valorar la auténtica naturaleza del alma y, finalmente, designó como árbitros a tres de sus hijos, Minos, Radamanto y Eaco²⁴. Si bien este juicio postrero sí se corresponde ya con la filosofía que alentaba tanto el juicio osiriaco como el Juicio Final apocalíptico, no existe alusión alguna, ni textual ni iconográfica, a la balanza como instrumento de valoración objetiva.

La escatología latina también concibió un juicio que determinaba el destino de los finados de acuerdo con sus méritos, tal y como se aprecia en la descripción que Virgilio hizo del tribunal presidido por los hijos de Zeus:

Radamanto de Gnosos
es el que ejerce aquí su férreo mando.
Ya castiga, ya escucha los delitos, ya fuerza a confesar
las culpas que cada uno allá arriba celaba entre vana alegría
y relegó expiar hasta el momento demasiado tardío de la muerte²⁵.

²² Ibid., p. 79.

²³ HOMERO, *Odisea*, XI, 568-571.

²⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 523e-524a.

²⁵ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 566-571.

El pensamiento romano heredó, por tanto, ciertos conceptos escatológicos helenos, pero tampoco relacionó estas sentencias *post mortem* con un simbólico pesaje espiritual. En el contexto de esta *interpretatio latina*, cabe analizar la visión de Hermes/Mercurio como dios psicopompo, particularmente identificado con Anubis en el contexto de los cultos místicos egiptizantes.

Desde el punto de vista iconográfico, este sincretismo derivó en diferentes arquetipos. Por un lado, el heraldo divino fue representado como un híbrido antropomorfo con cabeza de perro, una imitación naturalista de los modelos egipcios a la que se le añadieron los atributos iconográficos tradicionales de Hermes/Mercurio: las alas, el caduceo y la túnica corta (Fig. 6). Más interesante resulta la visión de esta divinidad con atuendo militar y coraza musculada. No cabe duda del carácter de guardianes que estas imágenes, en bajorrelieve, de Anubis tienen en las catacumbas de Kom el-Shouqafa, en Alejandría, datadas en torno al siglo I a.C. En este sentido, cabe destacar la estrecha relación de Anubis con otra arcaica divinidad egipcia, Upuaut, un cánido de características muy similares cuyo rasgo definitorio era el color blanco de su pelaje; Upuaut era denominado el “Abridor de Caminos” y, entre otras atribuciones, estaba particularmente vinculado con las campañas militares²⁶.

No obstante, en el entorno latino, se han hallado también múltiples representaciones del dios en atuendo militar, realizadas habitualmente en metal y de pequeño tamaño, lo cual parece indicar que pueda tratarse de efigies destinadas a su colocación en los lararios, como objeto de la devoción privada (Fig. 7). Se ha especulado, no obstante, con la función y el sentido último de estos arquetipos sincréticos, pues el gesto habitual, alzando un brazo, recuerda la “*adlocutio*” y puede implicar por ello una estudiada campaña de difusión del culto imperial entre la población autóctona del valle del Nilo²⁷. Pero, al margen de estas posibles implicaciones político-culturales, desde el punto de vista iconográfico, esta visión militarizada de deidades egipcias establecería un prototipo de amplio desarrollo. Horus, el hijo y vengador de Osiris que actuaba además como psicopompo en el juicio, también fue representado con la coraza musculada y en idéntica actitud a la descrita (Fig. 8). Su enfrentamiento con Seth, quien a menudo era representado como un hipopótamo o como un cocodrilo, devino en imágenes como la conservada en el Museo del Louvre (Fig. 9), que muestra a un Horus caballero hiriendo con su lanza al reptil; una visión que anticipa los santos enfrentados a demonios y enemigos de la fe, como san Miguel y, particularmente, san Jorge.

La concepción cristiana del Juicio Final

La psicostasia en las fuentes y la iconografía

El Juicio Final en el pensamiento cristiano es detalladamente descrito en el Apocalipsis de san Juan. Se supone que este terrible evento implicará el enjuiciamiento de todas las almas que en el mundo han sido y que estas deberán dar cuenta entonces de sus actos:

Vi un trono alto y blanco y al que en él se sentaba, de cuya presencia huyeron el cielo y la tierra y no dejaron rastro de sí. Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban

²⁶ CASTEL, Elisa (2001): pp. 446-449.

²⁷ ROMERO, Claudina (2013).

delante del trono; y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban escritas en los libros²⁸.

Así pues, no se trata de un juicio individual sino de una visión colectiva, un juicio a la humanidad toda. Cabe contemplar, por tanto, en la escatología cristiana, dos concepciones diferentes: por una parte, el porvenir de aquellos que fallecen y, por otra parte, el destino eterno de las almas con posterioridad a este juicio sumarisimo e inapelable. En ambos casos, no obstante, la iconografía constata la presencia del arcángel san Miguel como vigilante del fiel de la balanza que determinará la ventura o desventura de los juzgados; este hecho supone la pervivencia de este emblema como símbolo del juicio *post mortem*.

La reiterada presencia de la balanza en las imágenes románicas del juicio, colectivo o individual, tuvo también un reflejo en las fuentes bíblicas: “¡Pésame Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!”²⁹, “...has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso”³⁰.

No obstante, al margen de las Sagradas Escrituras, es en otros textos, como el denominado *Libro de Enoc*, donde se hace una alusión más explícita a este peso probatorio: “Después de esto vi todos los arcanos de los cielos, cómo está dividido el reino y cómo son pesadas las acciones de los hombres en la balanza”; “Vi la balanza justa: cómo eran pesados (los astros) según sus luces, su anchura en el espacio y el día de su orto”; “El Señor de los espíritus colocó al Elegido sobre el trono de su gloria, y juzgará todas las acciones de los santos en lo alto del cielo; con balanza serán pesadas sus acciones”³¹.

La iconografía cristiana, en lo que respecta a san Miguel y al Juicio Final, surgió y se consolidó en el arte románico. La balanza simboliza el tránsito mismo entre la vida y la muerte y la imagen de esta pesada alegórica se ajusta entonces, con mayor precisión que los ejemplos vistos con anterioridad, a la denominación de psicostasia, entendida esta como un “peso de las almas”. Este episodio, en la imaginería cristiana, está invariablemente unido a la figura del arcángel san Miguel, quien puede sostener en sus manos la balanza o bien situarse a un lado mientras el instrumento de medida pende de un lugar superior indeterminado; en ocasiones, el Arcángel se encarga también de rescatar o acoger a alguna de las almas ubicadas en los platillos.

Una de las imágenes más arcaicas que muestran este episodio, puede verse en el Beato de Santo Domingo de Silos, conservado en la British Library (Fig. 10). El infierno está simbolizado por una forma lobulada que encierra a cuatro demonios, cuidadosamente identificados y empleados en martirizar a un hombre cargado de monedas y a una pareja acostada en un lecho, imágenes anómalas de la avaricia y la lujuria, respectivamente. Fuera de ese espacio de expiación, san Miguel se enfrenta a uno de los demonios – Barrabás– portando con la mano izquierda el peso y con la diestra una lanza; el diablo, de rostro desafiante, se empeña taimadamente en forzar el resultado del pesaje empujando

²⁸ Ap 20, 11-12.

²⁹ Job 31, 6.

³⁰ Dn 5, 27.

³¹ *Libro de Enoc*, 41, 1; 42, 2; 61, 8. Una detallada relación al respecto de las fuentes para el estudio de la psicostasia en RUIZ, Yesica (2016): pp. 37-44.

con un dedo uno de los platillos. Esta visión temprana establece ya los parámetros de este arquetipo iconográfico que se desarrollarán en el arte medieval y posterior, tanto en lo que respecta al papel del arcángel como del demonio.

Las más arcaicas imágenes sobre este tema, como la descrita del Beato de Silos o el fresco del Juicio Final de la contrafachada de Santa María de Taüll (Fig. 11), muestran la balanza como un símbolo, una metáfora del hecho mismo de la psicostasia, un auténtico emblema en manos del arcángel que no precisa de la definición de los objetos que son pesados y que, por tanto, presenta los platillos vacíos. Es este uno de los aspectos más interesantes de la psicostasia cristiana, desde un punto de vista conceptual: el contenido de los platos de la balanza. Lo más habitual es la representación de dos figuras en miniatura que, en aquellos ejemplos que disponen de un menor espacio compositivo, como los capiteles, se simplifican mediante dos pequeñas cabezas idénticas (Fig. 12). Como ha señalado Yesica Ruiz Gallegos³² no es posible que este pesaje se realizara entre dos almas diferentes por la injusticia que ello supondría pues, dependiendo de la integridad moral del contrario, sería más o menos fácil superar el juicio. Por ello, cabe suponer que los platos de la balanza sopesan dos aspectos de un mismo ser, dos visiones simbólicas de una misma alma que se desdobra para encarnar así la oposición entre las buenas y malas acciones del finado.

Este enfrentamiento íntimo entre las bondades y maldades de cada individuo se hace evidente en aquellas imágenes en las que los platos de la balanza están ocupados por un hombre y un diablo. En algunos casos, como en el frontal procedente de San Miguel de Soriguerola (Fig. 13), la imagen del juzgado más parece la efigie de un niño, lo que remite al anuncio de Jesús: “En verdad os digo, si no os volviereis y os hiciereis como niños, no entraréis en el reino de los cielos”³³.

Esta escena representa un juicio individual en el que uno de los demonios trata de forzar la balanza a su favor; el gesto disimulado y sutil del diablo del código de Santo Domingo de Silos se ha convertido ahora en un auténtico forcejeo con el peso que derivará, posteriormente, en un manifiesto enfrentamiento entre el Arcángel y diferentes figuras demoníacas. No obstante, el juzgado es salvado y, por ello, su figura se reitera a la derecha en manos de un ángel que, arrodillado, sitúa al finado ante las puertas del cielo guardadas por san Pedro. En opinión de algunos autores, este ángel podría identificarse con el denominado Ángel de la Guarda y está particularmente vinculado con el propio san Miguel³⁴; esta figura, encargada de velar por la persona a lo largo de toda su existencia, se relaciona con el arcángel como “soldado de Dios”³⁵, en su función de defensor de la fe y de los creyentes.

La escena de Soriguerola presenta, por tanto, dos interesantes reiteraciones, tanto de la figura del difunto juzgado como del ángel encargado de vigilar la balanza y guiarlo en su acceso al Más Allá. Esta visión narrativa del proceso recuerda el arquetipo egipcio del juicio en el que, también al objeto de ofrecer un relato descriptivo, se duplicaba la presencia del difunto y del dios psicopompo encargado además de la balanza, el cinocéfalo Anubis.

³² RUIZ, Yesica (2016): p. 134.

³³ Mt 18, 3.

³⁴ La devoción por el Ángel de la Guarda tuvo, además, un particular incremento durante la Edad Media. RUIZ, Yesica (2016): pp. 73, 131 y ss.

³⁵ Jos 5, 13: “...soy el jefe del ejército de Yaveh”.

Por otra parte, cabe reseñar que este duelo ángel *versus* diablo que se produce en el instante mismo del juicio *post mortem* se perpetúa, gracias precisamente al Ángel de la Guarda, a lo largo de toda la existencia humana, como un emblema de los buenos o malos consejos que pueden arrastrar al hombre a cometer determinadas acciones. Esta particular iconografía, que muestra dos pequeñas figuras, ángel y diablo, como asesores vitales ante decisiones trascendentales, ha tenido un espectacular desarrollo, incluso, hasta la actualidad, perpetuándose en el imaginario cinematográfico. Esta dicotomía presente en los platos de la balanza puede apreciarse también en los prototipos iconográficos del Juicio Final, tema habitual en las portadas románicas. Así puede advertirse, por ejemplo, tanto en Autun (Fig. 14) como en Notre Dame de París (Fig. 15). Estos juicios apocalípticos están presididos por un Cristo en Majestad que, al igual que Osiris, preside sobre un trono la ejecución del proceso acompañado de una corte celestial que evoca también los cuarenta y dos dioses del juicio osiriaco. Independientemente de que se trate de una visión individual o colectiva del juicio, la psicostasia mantiene los parámetros habituales, destacando el enfrentamiento entre el Arcángel y los diablos empeñados en forzar la balanza. En el caso de Autun, además, se subraya el carácter salvador de san Miguel, encargado de rescatar al alma del pesaje (Fig. 14).

Por último, en lo que respecta al contenido de los platos de la balanza, llama la atención la psicostasia de la portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Fig. 16), donde estos están ocupados por una sierpe que, como símbolo del diablo, se retuerce hasta alcanzar el platillo, y por una paloma en representación de la pureza del alma³⁶; la visión de este elemento como un pájaro entronca con las primitivas expresiones del espíritu humano como un ser alado, tanto en Egipto como en Grecia, a las que ya se ha hecho referencia.

La pervivencia del modelo egipcio de la balanza como símbolo del examen para acceder a la vida más allá de la muerte se evidencia precisamente en el carácter conceptual, complejo, de los elementos que ocupan los platillos, en ambos casos destinados a expresar una misma noción: probar de manera objetiva la bondad del finado, constatar el merecimiento del difunto para acceder a ocupar un puesto entre los bienaventurados. La visión egipcia, simbolizada por Maat –Verdad, Justicia y Orden– opuesta a la conciencia misma del difunto, no difiere en esencia del alma del cristiano enfrentada a sus malas acciones. En ambos casos, destaca ante todo la objetividad del medio empleado, el pesaje, cuya veracidad queda garantizada por una entidad divina, bien sea Anubis o san Miguel.

La presencia del dios psicopompo: san Miguel y san Cristóbal

En Egipto y en Grecia el tránsito al Más Allá, el trance entre la vida y la muerte estuvo señalado por una deidad que acompañaba al finado, que lo guiaba en tan difícil camino. Anubis era el encargado de llevar de la mano a los difuntos hasta situarlos frente a la balanza del juicio, al tiempo que se erigía también como garante del peso de la balanza y vigilante del fiel; Hermes/Mercurio, si bien su presencia en la kerostasia difería sensiblemente del papel del cinocéfalo egipcio, conservó sus funciones como dios psicopompo. San Miguel, por su parte, siempre presente junto a la balanza, también fue considerado guía de las almas en el pensamiento cristiano. Aunque no aparecen referencias al respecto en las Sagradas Escrituras, sí cabe considerar un texto contenido en

³⁶ MILTON, Cynthia (1959): p. 154.

los evangelios apócrifos, en el que el propio Jesús ruega para que san Miguel acompañe el alma de su padre:

Te imploro por mi padre José, rogando que le envíes un cortejo numeroso de ángeles, con Miguel, el dispensador de la verdad, y con Gabriel, el mensajero de la luz. Acompañen ellos el alma de mi padre José [...] No atraviere mi padre las vías angostas por las que es terrible andar, donde se tiene el gran espanto de ver las potencias que las ocupan, donde el río de fuego que corre en el abismo mueve sus ondas como las olas del mar³⁷.

Asimismo, cabe considerar también la ya citada estrecha relación entre san Miguel y el Ángel de la Guarda, como acompañantes del ser en vida y también como guías del alma después de la muerte. La Iglesia reconoce, por tanto, al arcángel esta función de psicopompo pero, desde el punto de vista iconográfico, sus atributos lo identifican principalmente como sostenedor de la balanza del Juicio y “soldado de Dios” enfrentado al diablo. Están documentadas, no obstante, ciertas gemas, datadas en el siglo IV, en las que el nombre de Miguel se inscribe junto a una imagen caracterizada por los atributos iconográficos de Hermes/Mercurio³⁸, lo que parece confirmar el vínculo entre ambos. Por otra parte, la identificación de Hermes y Anubis, mediante la visión híbrida del dios cinocéfalo, tuvo en la Edad Media dos vías de evolución muy dispares.

En primer lugar, como ocurriera también con otras deidades clásicas, se produjo una demonización de Hermes/Mercurio, acrecentada en este caso por el sincretismo egipcizante. Esta evolución iconográfica se hizo patente en manuscritos miniados donde los dioses greco-latinos son reinterpretados como auténticos seres demoníacos. En la bellísima copia de *De Rerum Naturis* conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Fig. 17), puede apreciarse una incipiente hibridación en la efigie del dios Plutón, cuyo rostro presenta ciertos rasgos animales; no obstante, estos rasgos se hacen más evidentes en Hermes/Mercurio, que se ha convertido en un demonio alado de rostro canino. María José Brotóns ha señalado la demonización de los dioses paganos como uno de los procesos que originaron la figura del diablo cristiano³⁹. Indudablemente, las deidades híbridas de origen egipcio tendrían, tal y como puede apreciarse en el ejemplo comentado, una particular influencia en este proceso; en el mismo sentido, seres de aspecto grotesco, como sátiros, faunos o el dios egipcio Bes, representado como un enano acondroplásico de gesto agresivo, también serían fuente de inspiración para la imaginería demoníaca⁴⁰.

En segundo lugar, por el contrario, resulta significativa la existencia de un santo cinocéfalo cristiano. Según la *Leyenda Dorada*, san Cristóbal fue un gigante cananeo que se propuso ponerse al servicio del ser más poderoso. Sirvió primero a un rey pero, viendo que este se atemorizaba ante el demonio, decidió cambiar de amo y seguir las órdenes de un bandido quien, finalmente, al mostrarse temeroso de Dios, propició que Cristóbal se dedicase a su servicio encargándose, por consejo de un ermitaño, de cruzar sobre sus hombros a los peregrinos que llegaban hasta la orilla de un caudaloso río; habiendo cargado en una ocasión con un niño, que resultó ser el propio Cristo, murió martirizado y

³⁷ *Historia de José el Carpintero*, XXII. Para un estudio más amplio al respecto, vid. RUIZ, Yesica (2016): pp. 52 y ss.

³⁸ RUIZ, Yesica (2016): p. 54.

³⁹ BROTONS, María José (2015): pp. 77 y ss.

⁴⁰ ARROYO, Amparo (2006-2007): pp. 36-37.

convencido del inmenso poder de Dios. Desde el punto de vista iconográfico, se muestra al santo dedicado a esta peculiar travesía de peregrinos, acomodados en su cintura, y, particularmente, empleado en cargar con el Niño Dios sobre sus hombros (Fig. 18). Es evidente la inspiración de esta imagen en la visión clásica de Eneas transportando a su padre Anquises pero, semánticamente, el episodio remite a Caronte, el barquero encargado de transportar las almas de los muertos en su tránsito hacia el Hades. Este aspecto relaciona a san Cristóbal con la labor como psicopompo de Hermes/Anubis y puede explicar el hecho de que el santo sea representado con cabeza de perro. Cabe destacar, además, que en el ámbito oriental, donde más a menudo suele aparecer este san Cristóbal cinocéfalo, suele ir ataviado con una armadura⁴¹, aspecto que evoca la iconografía de Anubis con coraza.

El castigo y la lucha entre el Bien y el Mal

En el juicio osiriaco, tal y como ya se ha comentado, el castigo para quienes no superaban el proceso consistía en ser privado de la eternidad, hecho derivado de la intervención de Ammyt devorando el corazón del difunto. En la Grecia clásica, por el contrario, de acuerdo con el conocido texto homérico, la muerte parece ser en sí misma un castigo, tal y como se deduce de las desconsoladas palabras que Aquiles le revela a Odiseo en su visita al Hades:

Yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron⁴².

No obstante, a pesar de esta amarga queja del Périda, el estado del común de los mortales en el Hades parece ser un estado indoloro e, incluso, inconsciente pues, para recobrar su propia identidad, para recordar su existencia, los muertos debían beber sangre, tal y como también revela Homero:

Acércoseme el alma por fin de Tiresías tebano
con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo:
[...]
Mas aparta del hoyo, retira el agudo cuchillo,
que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades⁴³.

Cierto es que se concibieron terribles castigos pero reservados únicamente a aquellos cuyos actos en vida habían sido verdaderamente atroces o habían ofendido particularmente a los dioses: Tántalo, Sísifo, Ticio⁴⁴. Estos castigos se traducen como auténticas torturas y merecieron más tarde la detallada descripción de Virgilio⁴⁵. El poeta latino, no obstante, ya concebía una clara distinción entre el Hades, sede de estos condenados, y los *Bosques Afortunados*, donde Eneas se encuentra con su padre Anquises⁴⁶. Esta disposición jerárquica de los difuntos en función de sus obras y merecimientos se consolidó en el

⁴¹ MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): p. 45.

⁴² HOMERO, *Odisea*, XI, 489-491.

⁴³ Ibid., XI, 90 y ss.

⁴⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 525e.

⁴⁵ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 595 y ss.

⁴⁶ Ibid., VI, 669 y ss.

pensamiento cristiano mediante la diferenciación entre Cielo e Infierno, y, sin duda, alcanzó su más elaborado desarrollo en la *Divina Comedia* de Dante. Pero los martirios descritos por Virgilio y ya concebidos en el mundo homérico no implicaban en absoluto la intervención de seres híbridos particularmente encargados de ejecutar los castigos, como pudiera ser el caso de la citada Ammyt o de los diablos cristianos. La presencia del can Cerbero, perro de tres cabezas que podría considerarse como una de estas hibridaciones destinadas a producir el terror de las almas, no implica suplicio alguno pues no actuaba como torturador sino como guardián de las puertas del Hades.

En lo que respecta a la iconografía cristiana, san Miguel combate con diferentes encarnaciones del Mal, dependiendo de la escena representada. En el Apocalipsis de san Juan se hace referencia al enfrentamiento del arcángel con el dragón, la serpiente del mal, la personificación de los enemigos de Dios, gracias a cuya derrota el arcángel expulsa del cielo al ángel caído y sus secuaces:

Hubo una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravió a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados⁴⁷.

Por otra parte, la psicostasia implica también un duelo entre san Miguel y el diablo, o diablos, que pugnan por forzar la balanza; si bien en ocasiones san Miguel permanece ajeno a los ardides de estos demonios, otras veces el arcángel se enfrenta directamente a sus antagonistas armado con una lanza o una espada. Esta pugna se aprecia desde las primeras representaciones y, por tanto, no puede considerarse fruto de una evolución cronológica sino que se encuentra en el germen mismo de este arquetipo iconográfico. La psicostasia cristiana lleva implícita pues una simbólica visión de la eterna dicotomía entre el Bien y el Mal. Ciertamente, sí se produce una cierta evolución que, si bien no modifica el sentido de la escena, sí subraya –a partir, sobre todo, del siglo XV– el carácter de san Miguel como “jefe del ejército de Yavhé”, siendo entonces habitual la imagen de un arcángel ataviado con bellas armaduras a la moda. El ángel amable encargado de rescatar las almas de la balanza se convierte entonces en un bravo caballero que no solo alancea al diablo sino también, en ocasiones, al condenado (Fig. 19). Esta visión militarizada del guía del Más Allá remite, de nuevo, a los casos ya comentados de Anubis o san Cristóbal.

En lo que respecta a la encarnación del Mal, desde el punto de vista iconográfico, se distingue entre el ser con el que el Arcángel lucha en el Apocalipsis y el diablo al que se enfrenta en la psicostasia. Esta diferenciación es evidente en un retablo procedente de Corrales de Duero; por una parte, san Miguel alancea al dragón, en la esquina superior izquierda (Fig. 20), mientras centra el conjunto una escena de psicostasia en la que el Arcángel rinde bajo la balanza a un demonio (Fig. 21). A diferencia del dragón apocalíptico, los diversos seres a los que san Miguel se enfrenta en las escenas de psicostasia muestran características heterogéneas: rostros felinos, cuernos de carnero, alas de murciélago, extremidades de pájaro, pechos femeninos, garras distribuidas por todo el cuerpo... Este carácter híbrido de los diablos presentes en la psicostasia remite a las características ya comentadas de la Ammyt egipcia, si bien cabe reseñar que también puede ser entendido como un recurso iconográfico, común a diversas culturas, que sirve para aglutinar el horror causado por distintos animales particularmente temidos y para generar, de este modo, entes monstruosos.

⁴⁷ Ap 12, 7-9.

La imaginería cristiana, desde fecha muy temprana, individualizó ciertos castigos para pecados determinados. La avaricia y la lujuria, presentes en la psicostasia del códice de Silos (Fig. 10), se consolidan como dos de los vicios más representados, estereotipados, respectivamente, en la figura de un hombre cargado con un enorme saco de monedas al cuello y la efigie de una mujer atormentada por serpientes que muerden sus pechos. De este modo pueden verse, entre los muertos que emergen de sus ataúdes, en el tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Fig. 22). No obstante, el castigo más habitual para el común de los mortales suele concretarse a través del fuego, símbolo tanto del sufrimiento eterno como de la más absoluta aniquilación; la imagen de la caldera surge, precisamente, en época altomedieval⁴⁸ y se consolida como uno de los más populares emblemas del infierno (Fig. 23). Tal y como destaca Esperanza Aragonés, se puede rastrear un origen bíblico de esta imagen, en el pasaje que compara al Leviatán con estos recipientes abrasadores:

Sus estornudos son llamaradas, sus ojos son como los párpados de la aurora; de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo, como de olla al fuego, hirviendo; su aliento enciende los carbones, saltan llamas de su boca; en su cuello está su fuerza, y ante él tiemblan de horror⁴⁹.

En lo que respecta a la escatología egipcia, el denominado *Libro de las Cavernas*, uno de los numerosos repertorios de fórmulas funerarias del antiguo Egipto, no solo describe los diferentes estadios (*cavernas*) que el difunto deberá atravesar en el Más Allá, sino también las recompensas de los declarados “justos” y los castigos que pueden llegar a sufrir los denominados “enemigos de Osiris”. Estos aparecen atados de pies y manos, según el tradicional arquetipo del enemigo de Egipto⁵⁰, y pueden ser mutilados, principalmente decapitados o eviscerados –privados de su corazón–, pero también, en las imágenes que acompañan los textos, aparecen colocados sobre objetos cóncavos situados sobre las llamas simbólicamente generadas por cobras⁵¹ (Figs. 24-25). Ciertos autores han sugerido la posible influencia de la iconografía escatológica egipcia en el cristianismo a través de los primitivos movimientos eremita y monástico, habida cuenta de que estos primeros monjes eligieron como morada ciertas necrópolis y templos del Egipto faraónico⁵². La hipótesis está sobradamente documentada en lo que respecta a la ocupación de los monumentos egipcios por los devotos cristianos; no obstante, resulta difícil saber si aquellos primitivos eremitas conocieron y comprendieron el alcance y el significado último de las complejas visiones egipcias, hasta el punto de llegar a concebir una versión cristianizada de las mismas.

Conclusiones

El juicio osiriaco constituye una de las primeras manifestaciones conceptuales e iconográficas que describen un examen moral para acceder a la inmortalidad. Al margen de

⁴⁸ ARAGONÉS, Esperanza (1996): p. 113.

⁴⁹ Job 41, 9-14. Vid. al respecto el breve análisis de *La caldera como infierno* en la citada ARAGONÉS, Esperanza (1996): p. 113.

⁵⁰ ARROYO, Amparo (2009): pp. 70-71.

⁵¹ HORNUNG, Erik (1999): p. 83 y ss.

⁵² Una de las versiones más completas del *Libro de las Cavernas* se halla en la tumba de Ramsés V/VI (KV9). Por otra parte, está documentada la consagración de ciertos templos egipcios como iglesias o cenobios, así como la ocupación de ciertas tumbas del Valle de los Reyes. Vid. al respecto el completo estudio de AJA, José Ramón (2006): pp. 28 y ss.

los matices analizados, es indudable que perviven en la concepción cristiana los principales rasgos de esta escena escatológica egipcia: la presencia de un ente divino psicopompo, la posibilidad del premio o el castigo –personificado en un ser híbrido– y, sobre todo, la balanza como emblema de la prueba espiritual que determina el resultado de este juicio *post mortem*. Ciertos aspectos podrían considerarse concepciones intrínsecas a la condición humana: el ansia de inmortalidad supeditada a una escrupulosa actitud moral, el terror irracional a lo desconocido –la hipotética existencia tras la muerte– y el castigo personificado en seres monstruosos. Asimismo, la balanza, como objeto que garantiza la objetividad del peso y la medida, simboliza la imposibilidad de manipular la sentencia; no en vano este instrumento se ha erigido como símbolo de la Justicia a lo largo de los siglos⁵³.

El sincretismo greco-egipcio y la transmisión de modelos egiptizantes en el arte occidental, propiciados principalmente gracias a la amplia difusión del culto isíaco, apuntan, no obstante, a la contaminación iconográfica e iconológica de los nuevos modelos de expresión; todo ello, unido al privilegiado acceso del primitivo movimiento monástico a los repertorios egipcios del Más Allá, confirma la necesaria relación entre la visión escatológica egipcia del juicio osiriaco y el proceso *post mortem* concebido en el pensamiento cristiano.

La postrera evolución cultural de Occidente supuso, por último, una necesaria transformación que definió una nueva visión del Más Allá, de los jueces, de los guías y de los verdugos de nuestras almas pero que, en definitiva, responde al mismo miedo ancestral que los habitantes del valle del Nilo tuvieron a la aniquilación de la propia conciencia. Los egipcios, un pueblo que disfrutó tanto de la vida que quiso hacerla perdurar tras la muerte, temieron ante todo la inexistencia, la desaparición, la nada. El cristianismo, por su parte, tiñó ese castigo de sufrimiento eterno, inspirado quizá en las visiones de los “enemigos de Osiris” o bien en las terribles torturas del Tártaro heleno, sin embargo, el más temido de los castigos, aquel que sobreviene en el Juicio Final, sigue remitiendo, de algún modo, a la inexistencia y es lo que san Juan denomina “la segunda muerte”: “El vencedor no sufrirá daño de la segunda muerte”⁵⁴.

Bibliografía

AJA, José Ramón (2006): “Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas”, *Collectanea Christiana Orientalia*, nº 3, pp. 21-47.

ARAGONÉS, Esperanza (1996): *La imagen del mal en el románico navarro*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona.

ARROYO, Amparo (2006-2007): “Evolución iconográfica y significado del dios Bes en los templos ptolemaicos”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 13-40.

ARROYO, Amparo (2009): “Aspectos iconográficos de la magia en el antiguo Egipto: Imagen y palabra”, *Akros. Revista del Museo de Melilla*, nº 8, 2009, pp. 63-72.

⁵³ Vid. al respecto los estudios de RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2003); RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2006).

⁵⁴ Ap 2, 11.

- ARROYO, Amparo (2013): “Un ejemplo del sincretismo greco-egipcio: Hermes-Anubis y Hermes-Thoth”. En: GARCÍA, Fernando; GONZÁLEZ, Pilar; HERNÁNDEZ, Felipe; OMATOS, Olga (eds.): *TH ΓΑΛΩΣΣΑ ΜΟΥ ΕΛΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ*. Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu. Logos Verlag, Berlín, pp. 59-84.
- BROTÓNS, María José (2015): *El diablo en la literatura griega del cristianismo primitivo: de los inicios a los padres alejandrinos*, tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- CALONGE, Julio (1987): *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Gredos, Madrid.
- CASTEL, Elisa (1999): *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*. Alderabán, Madrid.
- CASTEL, Elisa (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Alderabán, Madrid.
- CRESPO, Emilio (2000): *Ilíada*. Gredos, Madrid.
- DANTE ALIGHIERI (2012): *Divina Comedia*, traducción de Abilio Echeverría. Alianza Editorial, Madrid.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua*. Trotta, Madrid. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/> (consulta de 24/2/2017).
- FRANKFORT, Henri (1976): *Reyes y Dioses: Estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. Revista de Occidente, Madrid.
- GARCÍA, Manuela (1995): *Sobre Isis y Osiris*. Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma.
- GARCÍA, María Dolores (2000): “San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico”. En: MOLINA, José Antonio (ed.): *La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Gregorio de Elbira*. Universidad de Murcia, Murcia.
- HOMERO (2000): *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón. Gredos, Madrid.
- HORNUNG, Erik (1999): *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Cornell University Press, Nueva York.
- KAISTER, Joseph (1970): *The Literature and Mythology of Ancient Egypt*. Allen Lane, Londres.
- LARA, Federico (2014): *Libro de los Muertos*. Tecnos, Madrid.
- LIBRÁN, Myriam (2001): “Zeus Tragodoumenos: Apariciones de Zeus como personaje en la tragedia”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 11, pp. 101-126.
- LÓPEZ, Francisco; THODE, Rosa (1969): *Los Textos de las Pirámides*. Disponible en línea: <http://www.egiptologia.org/pdfs/LosTextosdelasPiramides.pdf> (consulta de 15/2/17).
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 43-49.

MILTON, Cynthia (1959): “La portada de Santa María la Real de Sangüesa”, *Príncipe de Viana*, año 20, nº 76-77, pp. 139-186.

NÁCAR, Eloíno; COLUNGA, Alberto (trads.) (1983): *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

NILSSON, Martin P. (1950): *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Gleerup, Lund.

PRITCHARD, James B. (ed.) (1969): *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Princeton University Press, Princeton.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2003): “La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)”, *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, vol. I, pp. 1-28.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2006): “Las imágenes de la Justicia en la Edad Moderna: génesis y análisis iconográfico”, *Anales de Historia del Arte*, nº 16, pp. 103-129.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): “La psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 11-20.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2004): “La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XIII, nº 26, pp. 397-430.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2005): “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”, *Codex aquilarensis*, nº 21, pp. 6-28.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): “La balanza como instrumento escatológico: el tema del pasaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica”. *Codex aquilarensis*, nº 24, pp. 62-97.

ROMERO, Claudina (2013): “Símbolos de poder e indumentaria romana en las divinidades orientales”, *Eikón/Imago*, nº 3, pp. 69-92.

ROSCHER, Wilhelm H. (1890): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. B.G. Teubner. Leipzig.

RUIZ, Yesica (2016): *Aproximación al estudio de la Justicia Divina en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco.

SÁNCHEZ, Ángel (2000): *Diccionario Jeroglíficos Egipcios*. Alderabán, Madrid.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2010): “La iconografía de la psicostasis a través de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota”, *Historias del Orbis Terrarum*, nº 4, pp. 151-173.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): *La leyenda dorada*. Alianza, Madrid.

SANTOS OTERO, Aurelio de (2009): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

VIRGILIO (2010): *Eneida*, traducción de José Luis Vidal. Gredos, Madrid.



▲ Fig. 1. *Juicio de Osiris. Papiro de Hunefer. Hoja 3. Dinastía XIX (1295-1186 a.C.). Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00815/AN00815830_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 21/2/2017]



◀ Fig. 2. *Juicio de Osiris (detalle). Papiro de Ani. Hoja 37. Dinastía XVIII (1550-1295 a.C.). Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00684/AN00684647_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 16/2/2017]

▼ Fig. 4. *Monomaquia de Aquiles y Memnón. Pintor de Ixion, ánfora de figuras rojas, c. 330-320 a.C. Leiden, Rijksmuseum.*

[Foto: Wikimedia, según ilustración publicada en ROSCHER, Wilhelm H. (1890): p. 1142. Captura: 22/2/2017]



◀ Fig. 3. *Kerostasia. Lecito de fondo blanco y figuras negras, c. 490-480 a.C. Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459047&partId=1&searchText=black+figure+hermes&page=1 [Fotos: The British Museum. Captura: 22/2/2017]

▼ Fig. 5. *Hermes Psicopompo. Pintor de Saburoff (atr.), lecito de fondo blanco, c. 475-425 a.C. Atenas, Museo Nacional. Dibujo: tutorial de F. Díez de Velasco.*

<https://fradive.webs.ull.es/introhis/muerte/> [captura: 12/3/2017]





Fig. 6. *Hermes-Anubis*, siglo I-II d.C. Roma, Museos Vaticanos.

[Foto: autora (2008)]



Fig. 7. *Anubis*, siglo I a.C.-I d.C. Amsterdam, Rijksmuseum.

<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=14322&lan=E> [Fotografía: Foto: The Global Egyptian Museum. Captura: 13/3/2017]



Fig. 8. *Horus*, siglo I d.C. Londres, British Museum.

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00043/AN00043763_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 13/3/2017]



▲ Fig. 9. *Horus caballero*, siglo IV d.C. París, Musée du Louvre.

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/horus-horseback> [Foto: Musée du Louvre. Captura: 13/3/2017]



▲ Fig. 10. *Inferno y psicostasia*. Beato de Silos, c. 1100. Londres, BL, Ms. Add. 11695, fol. 2r.

<http://artehistorienciencia.blogspot.com.es/2007/11/breve-estudio-sobre-el-origen.html> [Foto: Arte, Historia y Ciencia. Captura: 15/3/17]

► Fig. 11. *Fresco del Juicio Final*. Maestro del Juicio Final, contrafachada de la iglesia de Santa María de Taüll (Lérida), c. 1123. Barcelona, MNAC.

<http://www.museunacional.cat/es/colleccion/juicio-final-de-santa-maria-de-taull/mestre-del-judici-final/015836-000> [Fotografía: MNAC. Captura: 15/3/17]





Fig. 12. Psicostasia. Capitel de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid), siglo XII.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wamba_Santa_Mar%C3%ADa_capital1183.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 15/3/2017]



Fig. 13. Psicostasia. Tabla procedente de la iglesia de San Miguel de Soriguerola (Gerona), siglo XIII. Barcelona, MNAC.

http://museunacional.cat/sites/default/files/003901-000_090275m.jpg [Foto: MNAC. Captura: 17/3/2017]



Fig. 14. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Gislebertus, tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Francia), c. 1130-1135.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doomsday_jugement_-_damned.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 20/3/2017]



Fig. 15. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Tímpano de la portada del Juicio Final de Notre Dame de París (Francia), c. 1220.

http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building492/media/media_23735.jpg [Foto: Open Buildings. Captura: 20/3/2017]

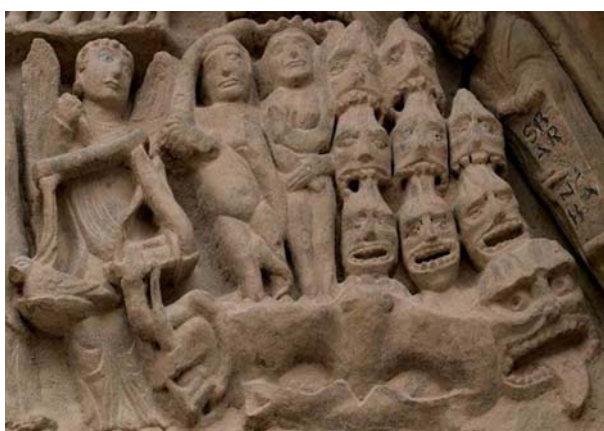


Fig. 16. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII.

http://cvc.cervantes.es/arte/camino_santiago/segunda_etapa/sanguesa.htm# [Foto: Centro Virtual Cervantes. Captura: 20/3/2017]



Fig. 17. Vulcano, Plutón, Baco y Mercurio. De Rerum Naturis de Rabano Mauro, 1425. BAV, cod. Pal. lat. 291, fol. 190r.

[blob:null/a1105379-7245-4486-ba28-288b924f3455](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0101-9) [Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg. Captura: 20/3/2017]



▲ Fig. 19. Hans Memling, *Tríptico del Juicio Final* (detalle), c. 1433-1494. Gdańsk, Museo Nacional.

[Foto: Wikimedia. Captura: 23/3/2017]

◀ Fig. 18. *San Cristóbal cinocéfalos*. Iglesia de San Millán de Segovia, siglo XIII.

http://manuelblastres.blogspot.com.es/2014_08_01_archive.html [Foto: Manuelblas. Captura: 22/3/2017]



Fig. 20. *San Miguel y el dragón*. Maestro de Osma, Retablo de San Miguel Arcángel de Corrales de Duero (Valladolid), ff. siglo XV – pp. siglo XVI. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio.

<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2013/12/theatrum-retablo-de-san-miguel-una.html> [Foto: Domus Pucelae. Captura: 23/3/2017]



Fig. 21. *Psicostasia*. Maestro de Osma, Retablo de San Miguel Arcángel de Corrales de Duero (Valladolid), ff. siglo XV – pp. siglo XVI. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio.

<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2013/12/theatrum-retablo-de-san-miguel-una.html> [Foto: Domus Pucelae. Captura: 23/3/2017]



Fig. 22. *Condenados* (detalle del Juicio Final). Gislebertus, tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Francia), c. 1130-1135.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Cath%C3%A9drale_Saint-Lazare_d%27Autun:_Tympan#/media/Fichier:Autun-%C3%A2mes_en_jugement.5.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 24/3/2017]



▲ Fig. 23. *Condennados en las calderas. Portada del Juicio Final de la catedral de León (detalle), siglo XIII.*

<http://adarve5.blogspot.com.es/search?q=catedral+de+le%C3%B3n>
[Foto: Almanaque. Captura: 24/3/2017]



◀ Fig. 24. *Libro de las Cavernas. Quinta división. Escena 9. Tumba de Ramsés V/VI (KV9), antecámara E de la Sala de Pilares, muro derecho, c. 1147-1136 a.C.*

http://artehistoriaegipto.blogspot.com.es/2013_03_31_archivo.html [Foto: Arte, Historia, Egipto. Captura: 26/3/2017]



◀ Fig. 25. *Libro de las Cavernas. Quinta división. Escena 9. Tumba de Ramsés V/VI (KV9), antecámara E de la Sala de Pilares, muro derecho, c. 1147-1136 a.C.*

http://artehistoriaegipto.blogspot.com.es/2013_03_31_archivo.html [Foto: Arte, Historia, Egipto. Captura: 26/3/2017]

LA PALMERA Y LA PALMA. ADAPTACIÓN MEDIEVAL DE UNA ANTIGUA ICONOGRAFÍA

Ana VALTIERRA LACALLE

Universidad Camilo José Cela
ana.valtierra@ymail.com

Recibido: 14/4/2017

Aceptado: 2/5/2017

Resumen: La palmera y la palma, como síntesis de una parte por el todo, son símbolos omnipresentes en la iconografía medieval. Su origen lo podemos rastrear desde la antigüedad, momento a partir del cual se empezó a dotar a la palmera de unas connotaciones excepcionales que no tuvo ninguna otra planta. Unida a lo sobrenatural y como *uia ad caelum* conservamos referencias literarias e iconográficas que anclan sus raíces en el mundo griego. Planta indoblegable que sólo se inclina ante Cristo, símbolo supra-martirial y planta del Paraíso, se hace necesario rastrear origen de una tradición arraigada que se fue metamorfoseando y adaptando con el devenir de los tiempos. En este sentido, la época medieval fue fundamental, en tanto en cuanto reinterpretó estos iconogramas con un significado que sigue prevaleciendo a día de hoy.

Palabras clave: palmera; palma; iconografía medieval; mártir; Paraíso.

Abstract: The palm tree and the palm are omnipresent symbols in medieval iconography. Its origin can be traced back to antiquity. It is from this moment when it began to endow the palm-tree with exceptional connotations that it did not have any other plant. She was united to the supernatural. She appears in written and visual sources as *uia ad caelum*, a subject that is originally from the Greek world. It was considered an unbreakable plant that only bowed before Christ, supramartirial symbol and plant of Paradise. The rich meaning it has, makes it necessary to trace the origins of a tradition that was metamorphosed throughout history. In this sense, the medieval era was fundamental. It is at this moment when an iconogram was reinterpreted with a meaning that continues to prevail today.

Key words: palm tree, palm leaf, medieval iconography, martyr, Paradise.

Contextualización

La iconografía de la palmera responde a una compleja y elaborada tradición. Desde la Antigüedad, se le atribuyeron de una serie de cualidades físicas y morales que no tuvo ninguna otra planta. Se trató una construcción de varios siglos que el cristianismo supo aprovechar y adaptar a sus necesidades. De esta manera quedó asociada desde época temprana a Cristo, la Virgen y la Iglesia. Fue símbolo de victoria sobre la muerte en el caso de los mártires, y parte activa de la liturgia durante siglos, que se tradujo en un amplio repertorio iconográfico. Aunque no se trata de una creación medieval, fue en esta época cuando se terminó de codificar un significado que ha llegado a nuestros días, cuyo entendimiento es fundamental para poder interpretar una gran parte de las representaciones de la época.

Su relación ancestral con el mundo sobrenatural

Es interesante remarcar cómo la palmera tuvo desde época muy temprana una estrecha relación con el mundo sobrenatural. La palmera es un motivo oriental que se transmitió en el ámbito del Mediterráneo vinculada a hechos divinos. Conservamos más de mil imágenes de palmeras en Mesopotamia, en las que casi todas ellas son el árbol de la vida. En toda esta franja cronológica y espacial constituye, a nivel funcional, un elemento indispensable: todo se aprovecha de ella (frutos, madera, hojas...), y sirve para todos los elementos de la vida cotidiana (alimento, construcción, vestimentas...). De esta apreciación utilitaria, el imaginario mesopotámico hizo una construcción simbólica, mitificándolo como árbol de la vida, símbolo de fecundidad y fertilidad. La palmera es el árbol más representado en Asia Occidental y del que derivan la mayoría de los árboles sagrados. Era un árbol benéfico venerado hasta tal punto que se conservan relatos que ponen de manifiesto cómo las riquezas del país dependían de su subsistencia. Relieves de expediciones asirias representan a soldados destruyendo palmerales bajo la idea de que si devastamos estas “cosechas” arruinaremos al reino vecino¹. Esta práctica se ha perpetuado en el tiempo. Se pone de manifiesto en los relatos de viajeros que recogen cómo todavía en su época se ofrecía dinero al enemigo a cambio de que se retire y no destruya los datileras que forman el principal recurso de kialis². Incluso un texto beréber dirá que aquél que destruya una palmera es tan culpable como el que mata a setenta profetas³.

Danthine en su análisis del caso mesopotámico, recoge una serie de imágenes que no nos deben pasar desapercibidas⁴. En ellas, una figura toca una palmera. Son múltiples los ejemplos. En un bajorrelieve de Susa, datado del siglo XII a.C. aproximadamente, agarra con dos manos una palmera llena de dátiles. En un cilindro de Assur custodiado en el Museo de Berlín y datado de la segunda mitad del segundo milenio a.C. un hombre-toro sujeta el tronco de una palmera. En otro cilindro de la colección Southesk, datado de las mismas fechas que el anterior, dos figuras agarran una palmera. O aparece en los paneles de ladrillo modelado destinados a decorar la fachada de un templo en Susa. En esta obra, hoy expuesta en el Museo del Louvre, hombres-toro protegen una palmera, alternándose con las diosas Lama⁵. Ese gesto es el mismo que hace Leto, según narran los *Himnos Homéricos*, en el momento de parir:

εὔτ' ἐπὶ Δήλου ἔβαινε μογοστόκος Εἰλείθνια,
δὴ τότε τὴν τόκος εἴλε, μενοίνησεν δὲ τεκέσθαι.
ἀμφὶ δὲ φοίνικι βάλε πήχεε, γούνα δ' ἔρεισε
λειμῶνι μαλακῶ: μείδησε δὲ γὰρ ὑπένερθεν:
ἐκ δ' ἔθορε πρὸ φώωσδε: θεαὶ δ' ὀλόλυξαν ἅπασαι⁶.

¹ LAYARD, Austin Henry (1849): p. 73.

² OLIVIER, Guillaume-Antoine (1806): vol. VI, p. 110.

³ BIARNAY, Samuel (1924): p. 203.

⁴ DANTHINE, Hélène (1937): pp. 109-111, figs. 570-575. Sigue siendo el estudio más completo a la fecha, y de referencia obligada para el estudio de esta iconografía en Mesopotamia.

⁵ BENOIT, Agnès (2003): pp. 360-361.

⁶ *Himnos Homéricos* III, 115-119.

La iconografía griega recoge este momento exacto en el que Leto agarra una palmera. Es el caso de la píxide del Museo Arqueológico Nacional de Atenas del 400 a.C.⁷. El caso mesopotámico tocar la palmera se interpretó de manera tradicional como que un *numen* habita la palmera y tocarlo haría que nos beneficiáramos de él⁸. En la misma línea, Deonna interpretó que Leto tocaría la palmera para impregnarse del numen de la vegetación que habitaba en ella⁹. Sin embargo, las creencias que las matronas acabaron atribuyendo a la esencia de los árboles de los partos, es una evolución de otro tipo de convicciones posteriores¹⁰, fruto de la tradicional asociación entre árboles y parto¹¹. Delos, situada en el centro de las Cícladas, tiene ocupación documentada desde época micénica, y fue un antiguo nexo de unión para el comercio entre Oriente y Occidente. Este hecho llevó implícito cierto intercambio cultural que se vio favorecido por el carácter neutro y sacro del que gozó la isla en la antigüedad. La multiculturalidad de este santuario se plasma ya en los *Himnos Homéricos* donde las muchachas πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὸν μιμεῖσθ' ἴσασιν¹². Es decir, según el antiguo texto repetían cantares antiguos en lengua no griega o hablaban diversos dialectos¹³. Podemos, por tanto, hablar de policulturalismo lingual y constatar la existencia de poblaciones venidas de fuera y mezcla de civilizaciones desde antiguo en la isla. La palmera, si exceptuamos Creta, no pertenece al paisaje griego por sí mismo, pero las migraciones y el comercio provocaron un cambio en la concepción simbólica de la misma. En Grecia, fue en Delos donde apareció por primera vez en un mito y como árbol de culto, y asociado a temas muy parecido a su vecina Mesopotamia. Aunque las raíces de la formación del mito fueran antropológicas, la elaboración del mismo y su iconografía quedaron vinculadas al nacimiento y vida. La mujer podía tocar la palmera para que le transmitiera el *numen* de la vegetación, pero sin duda la idea en origen no era tan espiritual. La forma más antigua de parir era de rodillas o de cuclillas apoyada en un elemento cercano, como un árbol. Los árboles fueron en tiempos antiguos soporte de la madre, y para plasmar la idea de fecundidad y fertilidad se eligió la palmera. De lo funcional se pasó a lo simbólico. Cuando la mujer comenzó a dar a luz sentada, quedó en la memoria el recuerdo de esa vinculación a los árboles, que se materializó en la creencia de esa transmisión del *numen* de la vegetación, o la imitación del gesto divino como una manera de rendir culto¹⁴. El mundo cristiano no mantuvo la tradición del parto junto a la palmera, pero sí el islámico donde Jesús es profeta. Maryam (María) alumbró de una manera similar a Leto: en un lugar aislado y bajo una palmera¹⁵. Explicaría por qué podemos encontrar esta iconografía

⁷ LIMC, s. v. "Leto" n° 6; "Aphrodite" n° 1384, "Artemis" n° 1273, "Athena" n° 458, "Eileithya" n° 56; PHILIPPAKI, Barbara (1972): p. 134; SCHEFOLD, Karl (1981): p. 45, fig. 47; CARPENTER, Thomas (1991): fig. 102.

⁸ BOISSIER, Alfred (1930): p. 7; DANTHINE, Hélène (1937): pp. 160-164.

⁹ DEONA, Waldemar (1951): p. 197.

¹⁰ FRAZER, James George (1911): vol. III, pp. 34 y ss.

¹¹ Sobre esta asociación cf. VALTIERRA LACALLE, Ana (2005): pp. 30-38.

¹² *Himnos Homéricos* III, 162-163.

¹³ BERNABÉ, Alberto (1988): p. 113, n. 64.

¹⁴ VALTIERRA, Ana (2005): pp. 30-38, para ver esta evolución de lo antropológico a lo simbólico en la iconografía de la palmera.

¹⁵ *Corán*, 19, 16-34.

en la que Maryam toca la palmera para parir a su hijo, y que se repite en algunas miniaturas persas. Es una adaptación casi literal del antiguo mito.

Penglase, en su estudio del *Himno Homérico* a Apolo y sus paralelos con Mesopotamia, ya lo relacionó con Damu, dios de la vegetación y el renacer¹⁶. El recuerdo antropológico de dar a luz en un árbol unido a la especie que mejor simbolizaba la fecundidad y la vida. Los antiguos griegos, por tanto, no hicieron más que sintetizar y reelaborar este iconograma a lo que mejor se adaptaba a su pensamiento, cobrando gran importancia no sólo en el mundo griego, si no en el romano y posterior. De esta manera, en época medieval quedó configurado un tipo de representación de gran repercusión, en tanto en cuanto sería recurrente en toda la iconografía posterior no siendo abandonado nunca su uso. Quedó asimilada a la figura de Cristo y la María, constituyendo un símbolo omnipresente en todo el arte medieval.

Subir por la palmera: *uia ad caelum*

La palmera adquirió una importante simbología como vía para ascender al cielo. Es el camino es sí mismo. La ascensión por la palmera ejemplificaba el camino del buen cristiano, una escalada complicada y difícil al final de la cual uno encontraba su premio: el cielo. Así es como se presentaba en los sermones medievales, donde incluso se iba especificando lo que nos iríamos encontrando en cada una de sus ramas según fuéramos subiendo, hasta alcanzar a Cristo¹⁷. Es la imagen que nos transmite de manera sublime el Beato de Liébana, en el código del Monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora)¹⁸. En, la pintora del manuscrito, realiza en el fol. 147v una digresión donde compara la vida del justo con una palmera. La ilustra con la bella imagen de esta planta, representada de manera esquemática con una tipología que seguramente tenga una influencia islámica¹⁹. Está cargada de frutos, y dos hombres rodean su largo tronco. A la izquierda, el que está desnudo, ya ha comenzado a trepar. Lleva en su mano derecha un podón y una cuerda que hace polea con un gancho que está en lo alto de la palmera. Junto a él se lee “*u[bi] hic omo cupiens crapulare palmae*”²⁰. De otro extremo de la cuerda, un hombre con un faldellín tira de ella para ayudar a trepar al desnudo. Junto a él se lee “*et his alter iubamine porrigit p[er] fune*”²¹. La interpretación que dio Miranda sobre esta bella imagen, es sin duda muy enriquecedora. Como señala, el hombre que trepa podría ser el cuerpo, ayudado por el alma, siendo la palmera Cristo. O quizá el que ayuda sea la religión, que ayuda al hombre tras su muerte a alcanzar la Gloria²². Tal vez la palmera sea la propia fe, por la que se asciende al reino de los cielos y cobija a los demás. Puede crecer desde lo más pequeño, y se convierte en lugar de cobijo de todos los fieles. Así describe el Evangelio de San Mateo el reino de los cielos, semejante a un grano de

¹⁶ PENGLASE, Charles (2007): pp. 76-125.

¹⁷ FLEISCHER, Wolfgang (1976).

¹⁸ Cf. las ediciones de MOLEIRO, Manuel (2003) y ROURA, Gabriel (2004).

¹⁹ Se cree que la palmera responde a un prototipo musulmán, tanto en su forma de representación como en la forma de realizar la cosecha de los dátiles. Cf. MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2004): p. 117; SHEPHERD, Dorothy (1978): pp. 122-123.

²⁰ BEATO DE LIÉBANA, *Códice de Girona*, fol. 147v.

²¹ BEATO DE LIÉBANA, *Códice de Girona*, fol. 147v.

²² MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2004): p. 117.

mostaza que un hombre sembró en el campo. Era la semilla más pequeña, pero cuando creció se convirtió en un gran árbol, de tal manera que las aves del cielo acuden a ella y hacen nidos en sus ramas²³.

La historiografía tradicional ha querido ver en Plinio²⁴ y Aulo Gelio²⁵ la base de estas ideas²⁶. Es importante resaltar que ninguno de los dos otorga cualidades morales a la palmera. Tan solo recogen una larga tradición simbólica que concedía a la palmera unas condiciones excepcionales que trataremos en otro punto. Sin embargo, sí que hay un autor que compara la palmera con algún aspecto de la personalidad que va muy acorde a estas ideas que refleja la iconografía medieval: Plutarco²⁷. Defiende este autor que su buen porte consume en su cuerpo el alimento, lo mismo que pasa con un atleta. Añade además que por eso no es fecundo, porque le pasa lo mismo que a un atleta: poco o nada le queda para la semilla²⁸. Esta alusión pone en evidencia la creencia en la moderación sexual como una necesidad en los atletas. Tenían que guardar abstinencia sexual al menos un mes antes de la competición y no podían tener relaciones al menos durante ella. Los griegos creían que la emisión de esperma disminuía la fuerza ya que este fluido era parte de la médula espinal, y por tanto de la esencia vital; así los atletas debían concentrar sus fuerzas y seguir una dieta rígida. Plutarco también insiste en cómo los que se elevan aumentan el adiestramiento de cuerpos y mentes. Está comparando la virtud de la palmera con la de los atletas fuertes, una idea que será transformada por el mundo cristiano medieval que recogerá esta tradición clásica. El cristianismo hablará de cómo el fruto de la palmera está en lo alto, y quien se mantiene constante en la subida por ella alcanza grandes premios. Es una idea sacada de las *Moralia in Iob* de san Gregorio²⁹, donde compara la palmera con la vida de un santo. Su parte baja (tronco), así como su ascenso es áspero y está lleno de dificultades. Pero una vez superados y alcanzada la cima se llega a los exquisitos frutos. La palmera por tanto será por sí misma *uia ad caelum*³⁰, tal y como refleja la preciosa miniatura del Beato de Liébana. Esta visión se verá incrementada por las características físicas de la palmera, que tiende a la verticalidad y verdaderamente parece una escalera hacia el cielo.

Planta indoblegable: solo se inclina ante Cristo

El Pseudo-Mateo narra un milagro vinculado a una palmera durante la huida a Egipto. En el tercer día, María quiso descansar a la sombra de una palmera, y viendo sus frutos pidió a José probarlos. José respondió que viendo lo alto que estaban, le resultaba poco menos que imposible. Entonces, Cristo niño realizó un milagro:

*Tunc infantulus Iesus laeto uultu in sinu matris suae residens ait ad palmam:
"Flectere, Arbor, et de fructibus tuis refice matrem team". Et confestim ad hanc
uocem inclinavit palma cacumen suum usque ad plantas Mariae, et collegerunt ex ea*

²³ Mt 13, 32.

²⁴ PLINIO, *Historia Natural*, XVI, 223-226.

²⁵ AULO GELIO, *Noches áticas*, III, 6.

²⁶ Cf. Por ejemplo DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980).

²⁷ VALTIERRA LACALLE, Ana (2008).

²⁸ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 E.

²⁹ *Moralia in Iob*, l. 19, c. 27, 49-50.

³⁰ DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980): p. 33.

fructus quibus omnes refecti sunt. Postquam uero collecta sunt omnia poma Rius, inclinata manebat, expectans ut eius ad imperium resurgeret ad cuius imperium fuerat inclinata. Tunc Iesus dixit ad eam: "Erige te, palma, et confortare et esto consors arborum mearum quae sunt in paradiso patris mei. Aperi autem ex radicibus tuis uenam quae absconsa est in terra, et fluant ex ea aquae ad satietatem nostram. Et statim erecta est palma, et coeperunt per radices eius egredi fontes aquarum limpidissimi et frigidi et dulcissimi nimis. Videntes autem fontes aquarum, gavisii sunt gaudio magno, et satiati sunt cum omnibus iumentis et hominibus, gratias agentes Deo³¹.

Cristo habla directamente a la palmera, y basta su orden directa para que se incline y ofrezca sus preciados frutos. Es más, no recobra su postura original hasta que le da la orden de nuevo, lo que le vale su ascensión al Paraíso. Es un pasaje que no pasa desapercibido en la iconografía, como en *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (fol. 57r), donde en un ambiente cortesano José sujeta con la mano izquierda la copa curvada de la palmera, mientras que con la derecha deposita el dátil que acaba de coger en el regazo de María. O como en la escultura hecha en madera policromada que se expone en el Metropolitan Museum procedente de la Catedral de Calahorra (La Rioja) y datada c. 1490-1510. La Virgen tiene a Cristo en sus rodillas, estando ambos sobre un asno. José ha inclinado la palmera de la que está cogiendo sus frutos, ayudado por dos ángeles que la empujan hacia el suelo³².

Una antigua tradición hacía de la palmera un árbol muy resistente que tiene una peculiaridad que no le ocurre a ningún otro árbol: si le colocamos un peso en la parte de arriba del árbol, este no cede hacia abajo, sino que se encorva hacia el lado contrario, resistiéndose a la fuerza que se le impone³³. No se doblaba ante nada, lo cual se usó como parangón ejemplificador de la vida del buen cristiano o del justo. Tan solo ante Cristo, pues basta una orden suya para que su copa se incline para ofrecer sus frutos. Sin embargo, ya se había inclinado ante otro dios, Apolo, que al igual que Cristo fue asimilado a luz:

οἶον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεΐσατο δάφνινος ὄρπηξ,
οἷα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον: ἐκάς, ἐκάς ὅστις ἀλιτρός.
καὶ δὴ πού τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει:
οὐχ ὀράας; ἐπένευσεν ὁ Δῆλιος ἡδὺ τι φοῖνιξ
ἐξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἡέρι καλὸν ἀεῖδει³⁴.

Este pasaje por tanto adquiere una mayor relevancia a sabiendas de esta tradición, puesto que Cristo no está doblegando a una planta cualquiera. Todo lo contrario, es un vegetal al que se le atribuía una gran fortaleza e irreductibilidad. Sin embargo, resulta curioso que, tanto en la Antigüedad como en época más moderna, todos fueran conscientes del poco fundamento que tenía el pensar en esta resistencia del arbusto. Plutarco señaló que no tiene nada que lo destaque de manera clara por encima de otras plantas³⁵. Antonio

³¹ Ps. Matth. 20, 2.

³² FORSYTH, William (1939); LECUONA, Manuel de (1948); WIXOM, William D. (2007): p. 38; SAN FELIPE, María Antonia (2007); LWUWENBERG, Jaap (1956): p. 21; TEN BROECK, Lynn (1942).

³³ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 E-F y Plinio, *Historia Natural*, XVI, 8.

³⁴ CALÍMACO, *Himnos*, II, 1-5.

³⁵ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 723 A-C.

Musa, botánico y médico del emperador Augusto, recogía que debía de ser una fábula la noticia de la rama de palmera que se resiste contra el peso y se curva, puesto que por experiencia podemos afirmar que es una madera débil³⁶.

Palma de los mártires

Estamos ante una tradición muy madurada y asimilada, pero de origen ancestral. En la Grecia antigua, cada vencedor de un *agon* en un Juego, recibía como premio una corona realizada con el árbol simbólico de la *polis* y una palma. Es decir, si cada Juego tenía su propia corona, a todos se añadía como premio general una rama de palmera. La palma estaba por encima de los premios específicos de cada *polis*, convirtiéndose en símbolo general de victoria. La palmera se había impuesto sobre las demás plantas. El origen de esta tradición se había perdido parcialmente en la memoria de los tiempos. En la época de Plutarco, ya formaba parte de lo cotidiano, de lo que está tan normalizado. Por eso el sacerdote planteó la cuestión en tono curioso al comenzar su cuestión preguntándose: Διὰ τί τῶν ἱερῶν ἀγώνων ἄλλος ἄλλον ἔχει στέφανον, τὸν δὲ φοίνικα πάντες ἐν ᾧ καὶ διὰ τί τὰς μεγάλας φοινικοβαλάνους Νικολάους καλοῦσιν³⁷. En esto años, ya se había acoplado el significado que con el tiempo le dieron a la palmera, con el nombre en sí mismo, haciendo un juego de palabras. Se afirmaba que su fisonomía (la igualdad de sus hojas y su crecer enfrentadas y simétricas) era semejante a la manera de actuar en un combate o disputa y que se llamaba *niké* o victoria o por hecho de no ceder:

‘οὐ γὰρ ἐμὲ γοῦν’ ἔφη ‘πείθουσιν οἱ τὴν ἰσότητα τῶν φύλλων, οἷον ἀντανισταμένων ἀεὶ καὶ συνεκτρεχόντων, ἀγῶνι καὶ ἀμίλλῃ παραπλήσιόν τι ποιεῖν φάσκοντες αὐτὴν τε τὴν ‘νίκην’ παρὰ τὸ μὴ εἶκον ὠνομάσθαι· καὶ γὰρ ἄλλα πάμπολλα μονονοῦ μέτροις τισὶ καὶ σταθμοῖς ἀκριβῶς τὴν τροφήν διανέμοντα τοῖς ἀντιζύγοις πετάλοις ἰσότητα θαυμαστὴν καὶ τάξιν ἀποδίδωσιν³⁸.

Sea como fuere, la asociación de la palmera a la victoria es continua en el texto de Plutarco. Es el heredero del árbol de la vida que mejor va a encarnar todos estos ideales. Los griegos no hicieron más que readaptar y enriquecer la vieja idea mesopotámica de la palmera como árbol perenne y fuerte.

La palmera se convirtió en un signo supra-ciudadano, que pertenecía a todas las *poleis* y a ninguna³⁹. De ahí que la palma estuviera por encima de todos los premios y la corona perteneciera a la *polis* específica, no solo como recompensa a unos juegos, sino que podía ser otorgada como premio por una batalla. Si el árbol simbolizaba la *polis*, el otorgar una parte del mismo, ya sea en forma de rama o de corona, real o simbólico en otro material, es un reconocimiento a ese individuo. La rama, parte por el todo del árbol, se da al ciudadano, microcosmos del cosmos de la *polis* que ha destacado.

³⁶ TALAVERA ESTESO, Francisco Javier (2001): p. 355.

³⁷ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 723 A.

³⁸ Cada juego se premiaba con su propia corona, hecha de la planta sagrada de la *polis*: en los Píticos (Delfos) el laurel; en los Ístmicos (Corinto) el apio seco y luego el pino; en los Olímpicos el olivo y en los Nemeos con apio verde; y el premio general de todos era la palmera (PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 A).

³⁹ Salvo quizá a Delos, que no es propiamente una *polis* por el carácter de depósito común de Grecia que se le confirió y puerto comercial con Oriente.

Roma recogerá la misma tradición, y a tal efecto conservamos infinitud de imágenes de vencedores de carreras o juegos que portan una palma de la victoria. Sirvan como ejemplos varios mosaicos que se exponen en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con la representación de cuadrigas, datados del siglo III. El relativo a *factio veneta* los caballos tienen sobre su cabeza una palma, así como el auriga vencedor que está sobre la caja arquiteada sosteniendo las riendas y el látigo. En el de *factio russata* la cuadriga está de frente, y en el centro el auriga vencedor lleva la palma de la victoria en su mano izquierda. La *factio prasina*, el equipo favorito del emperador Domiciano, la cuadriga marcha al galope hacia la derecha. El auriga vencedor vuelve a llevar la palma de la victoria. Sobre esta tradición construyó el medievo la iconografía de la palma de los mártires, vencedores por antonomasia. Es un símbolo supra-martirial, que corresponde a todos y se convertirá en símbolo identitario de toda su iconografía. En este sentido, es muy significativo comprobar cómo la comparación entre atletas y servidores de dios es reiterada en los primeros siglos del cristianismo:

Ὡς δὲ καὶ Σευήρος διωγμὸν κατὰ τῶν ἐκκλησιῶν ἐκίνει, λαμπρὰ μὲν τῶν ὑπὲρ εὐσεβείας ἀθλητῶν κατὰ πάντα τόπον ἀπετελεῖτο μαρτύρια, μάλιστα δ' ἐπλήθυνεν ἐπ' Ἀλεξανδρείας, τῶν ἀπ' Αἰγύπτου καὶ Θηβαΐδος ἀπάσης αὐτόθι ὥσπερ ἐπὶ μέγιστον ἀθλητῶν θεοῦ παραπεμπομένων στάδιον διὰ καρτερικωτάτης τε ποικίλων βασάνων καὶ θανάτου τρόπων ὑπομονῆς τοὺς παρὰ θεῶι στεφάνους ἀναδουμένων· ἐν οἷς καὶ Λεωνίδης, ὁ λεγόμενος Ὀριγένους πατήρ, τὴν κεφαλὴν ἀποτμηθεὶς, νέον κομιδῇ καταλείπει τὸν παῖδα⁴⁰.

En la misma línea y herencia que la tradición de las palmas de la victoria, este elemento simboliza la victoria del Mesías. Con palmas y vítores es recibido Jesús en Jerusalén. Las multitudes le aclaman, tomando ramas de palmera, como rey de Israel⁴¹. Es el momento en que Jesús está anunciando la glorificación por su muerte, por lo que la palma insiste en la idea de victoria sobre la muerte⁴²:

La palmera simbolizó y sigue simbolizando en iconografía la victoria sobre la muerte. Es el emblema de los que han llegado a la vida eterna luchando por Cristo. Así se refleja en múltiples escritos, como en Máximo de Turín:

*Per palman dextera martyris honoratur (...) praemium enim quoddam est palma martyrii, quae confitenti linguae dulcem fructum tribuit, et uictrici dexterae gloriosum praestat ornatum*⁴³.

Orígenes de Alejandría decía que era el símbolo de la victoria de la guerra librada contra la carne por parte del espíritu⁴⁴. Gregorio Magno, que sólo podíamos designar a la palma como premio a la victoria⁴⁵. Por eso desde tiempos muy tempranos quedó irremediablemente unido a la iconografía de los mártires cristianos. Así es frecuente en las *Actas de los Mártires* aparezca la expresión obtuvo o ganó “*palmam martyrii*”:

⁴⁰ EUSEBIO DE CESAREA, *Historia Eclesiástica*, VI, 1.

⁴¹ Jn 12, 12-16.

⁴² TRISTÁN, Frédérick (1996): pp. 100-112.

⁴³ MÁXIMO DE TURÍN, *Sermones*, 68,2.

⁴⁴ ORÍGENES, *Comentario a Juan*, XXI.

⁴⁵ GREGORIO MAGNO, *Comentarios de Ezequiel*, homilía XVIII.

*Et post haec uerba ladio caesus, palmam martyrii, quam desiderabat, obtinuit, regnate Domino nostro Iesu Christo, qui martyrem suum in pace suscepit, cui est honor et gloria, uirtus et potestas in saecula saeculorum*⁴⁶.

Esa asociación entre mártir y palma llegó a ser determinante. La *Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis* de 1688 llegó a afirmar que el encontrar una palma representada en una tumba de los primeros cristianos era prueba fehaciente de que escondía la tumba de un mártir⁴⁷. Nada más lejos de la realidad, como veremos en el siguiente apartado, pero esta asociación ha sido y sigue siendo tan estrecha, que explica este tipo de afirmaciones.

Los ejemplos en iconografía medieval de mártires llevando la palma como atributo son numerosísimos, y sería imposible citarlos de manera exhaustiva en lo limitado de este estudio. Sí mencionaremos algunos a modo de ejemplo. El *Retablo de Santa Catalina y San Eloy* expuesto en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de c. 1400, procede de la antigua iglesia parroquial de Castellbò (Alt Urgell). Santa Catalina está en el centro, sujetando con su mano izquierda la palma, y la mano derecha la rueda de su suplicio. Alrededor, escenas de la vida y el martirio de la santa y los sabios quemados en la hoguera. Identificamos la santa por la rueda, su elemento más característico que puede presentar varias formas⁴⁸; pero la palma como elemento común de todos los mártires es lo que nos da la clave de su vida y su muerte. En el Museo Arqueológico Nacional se expone una tabla de *Santa Lucía* realizada por Pedro de Zuera hacia 1430-1450. Su destino original era el Convento de Clarisas de Huesca. Sobre un fondo dorado destaca la figura de la santa con una túnica rosada y un manto bordado con flores azules al exterior, y rojo al interior. Lleva en su mano derecha los ojos en una copa y en la mano izquierda la palma⁴⁹. Entre las pinturas murales de la iglesia de *San Justo de Segovia*, datadas del siglo XII, hay en el lado de la Epístola una representación de Santiago, que lleva la concha de peregrino y la palma⁵⁰. También *San Vicente, diácono y mártir, con un donante* de Tomás Giner expuesto a día de hoy en el Museo Nacional del Prado. Realizado entre 1462 y 1466, es la tabla central del retablo de la capilla del Arcediano de la seo de Zaragoza. El santo está de pie vestido de diácono pisando a un moro. En la mano derecha sostiene un libro y la palma, mientras que con la izquierda soporta la cruz aspada. Una piedra de molino cuelga de su cuello, elemento de su suplicio. Detrás, dos ángeles músicos⁵¹.

Es importante resaltar cómo cada mártir tiene su atributo particular, pero de todos es la palma. De la misma manera que Plutarco decía que cada juego sagrado tiene una corona distinta, pero todos es la palma⁵². El árbol o la hoja, que es la representación de la parte por el todo, se convirtieron en símbolos y ofrendas de victoria desde época griega con

⁴⁶ Se ha consultado la edición de RUIZ BUENO, Daniel (1951). Las menciones son numerosas, pero se cita a modo de ejemplo la p. 957.

⁴⁷ HASSETT (1911): p. 11.

⁴⁸ Para conocer los detalles de la iconografía de santa Catalina cf. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2012).

⁴⁹ Sobre la iconografía de santa Lucía de Siracusa cf. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010).

⁵⁰ Sobre la iconografía de esta iglesia cf. AZCÁRATE LUXÁN, Matilde y DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan (2002).

⁵¹ SILVA, Pilar y RUIZ, Leticia (2010): p. 33

⁵² PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 723 A.

pervivencia medieval e incluso a día de hoy. En este sentido, la palma se ha convertido en un símbolo supra-martirial, que pertenece a todos y está por encima de las condiciones particulares de cada caso.

Planta del Paraíso y la inmortalidad

La palmera fue, desde época medieval, una de las plantas que mejor simbolizaron el paraíso. Quedó anclado en él, apareciendo de manera sistemática como uno de los árboles más reconocibles en época medieval y posterior. Algunas menciones apócrifas hablan de esta ascensión de manera específica, ordenada por Cristo en persona:

*Die autem altera profecti sunt inde, et in hora qua iter agere coeperunt Iesus conuersus ad palmam dixit: "Hoc priuilegium do tibi, palma, ut unus ex ramis tuis transferatur ab angelis meis et plantetur in paradiso patris mei. Hanc autem benedictionem in te conferam, ut omnes qui in aliquo certamine uicerint, dicatur eis: Peruenistis ad palmam uictoriae". Haec eo loquente, ecce angelus Domini apparuit stans super arborem palmae, et auferens unum ex ramis eius uolauit ad caelum, habens ramum in manu sua. Quod uidentes ceciderunt in faciem suam et facti sunt uelut mortui. Quibus Iesus locutus est dicens: "Quare formido obtinuit corda uestra? An nescitis quia palma haec, quam feci transferri in paradiso, parata erit omnibus sanctis in loco deliciarum, sicut nobis parata fuit in loco deserti huius?" At illi gaudio repleti surrexerunt omnes*⁵³.

Es evidente que este fragmento reitera lo que defendimos en el apartado anterior, por el cual la palma es símbolo de la victoria también cristiana, como un símbolo heredado de manera clara del mundo clásico. Pero resulta interesante cómo refleja que Jesús en persona da la orden de que sea plantada en el paraíso. Allí queda para todos los santos *in loco deliciarum*. Pasó a simbolizar por tanto la vida eterna, pero sobre todo la gloria de la santidad⁵⁴. En este sentido, el tema es relativamente frecuente en los sepulcros del siglo V, como en el sarcófago de San Rinaldo del Duomo de Ravenna. En su parte frontal dos palmeras cargadas de dátiles enmarcan la escena. Cristo está en el centro y de frente, a sus lados san Pedro con la cruz y san Pablo⁵⁵. También tenemos ejemplos muy tempranos entre el arte musivario, como en el mausoleo de Santa Constanza en Roma. En uno de los ábsides se representa una escena de *Traditio legis*. Un Cristo imberbe y nimbado con túnica de oro, está rodeado de ovejas, su rebaño de fieles. A los lados están Pablo y Pedro, que recibe la ley en un pergamino con la inscripción "*Dominus pacem dat*", que alude seguramente a la paz de Constantino o promulgación del Edicto de Milán en el 313. Este es un caso claro que pone de manifiesto cómo en el primer arte cristiano se reconoce la apropiación de temas y modelos imperiales romanos, donde el poder de dios es asimilado al de Cristo⁵⁶. La escena se desarrolla en el paraíso representando la parte por el todo con los ríos que brotan bajo sus pies y dos palmeras encuadrando la escena. La escena del segundo ábside se desarrolla en un palmeral, con una decena de estos árboles representados de manera esquemática. Sus copas son solo la rama, la palma, pareciendo que fuera esa hoja que Cristo ordenó trasplantar multiplicada. En el deambulatorio, entre

⁵³ Ps. Matth. 21, 1.

⁵⁴ DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980): p. 34.

⁵⁵ Sobre este sepulcro cf. GARDINI, Giovanni (2012); BUCCI, Mileda (1968). MURATORI, Santi (1908): pp. 1-16, que fue un testigo temprano del sarcófago, sigue siendo considerado una fuente esencial.

⁵⁶ GRABAR, André (1968): p. 42.

diversas aves, jarrones, espejos y plantas, destaca otra bella palmera situada al lado de una fuente de la que beben dos aves. En la iconografía de la *Traditio legis* es frecuente encontrar palmeras cargadas de dátiles. Es el caso del fragmento de sarcófago proveniente de la catacumba de San Sebastián⁵⁷; del mosaico de la cúpula del Baptisterio de San Giovanni in Fonte de Nápoles; e incluso en un plato de vidrio de Cástulo (Jaén)⁵⁸.

A la palmera se le otorgaron en época clásica unas cualidades que no poseía ninguna otra planta. En el mundo griego existió un importante culto a los árboles milenarios vinculados a dioses o sucesos heroicos allí acontecidos⁵⁹. La especie, por sí misma y en general, no los tenía. La palmera en cambio tuvo según la creencia griega, una serie de características excepcionales de las que no gozaron el resto de las plantas. Era considerado un árbol sobresaliente y lleno de virtudes. Un verso órfico ya decía que “ζῶον δ’ ἴσον ἀκροκόμοισιν φοινίκων ἔρνεσσιν”⁶⁰. La creencia se mantuvo con el tiempo. Plutarco comparaba al resto de árboles de hoja perenne con las ciudades: aunque siempre tengan hojas o personas es porque se regeneran continuamente, nacen y mueren y unos sustituyen a otros. En cambio, creía que en la palmera permanecían siempre, es decir no necesitaban renovarse porque no se marchitaban jamás⁶¹. También creían que estar cerca de palmeras podía otorgarte la longevidad. Como la pareja que vivía en la península de Sinaí y que Estrabón cuenta que gozaban de gran salud y larga vida gracias a los palmerales de los que se beneficiaban⁶².

Por todas estas connotaciones que fue teniendo, la palmera fue asociada con el ave fénix, que se regenera de sus cenizas y no muere jamás. Esta conexión vino dada, como ya señalaron Hubaux y Leroy por el juego de palabras establecido entre los vocablos que denominan el árbol y la planta⁶³. Ambos se denominan φοῖνιξ. Pero, si hacemos caso a Plinio, cortada la palmera esta vuelve a salir. E incluso precisa más diciéndonos que existen unas palmeras en los alrededores de Alejandría que mueren y renacen de sí mismas igual que el fénix, creyendo que el ave toma el nombre de este tipo de palmera fabulosa⁶⁴. Todas estas ideas tienen una importancia capital en la Edad Media por su asociación al alma y a la resurrección, tema que ya recogió san Agustín. En un mosaico del ábside de la basílica de Letrán (Roma) datado del siglo XIII se representa el Paraíso. La cruz de la salvación se yergue sobre la montaña. A sus pies brota la fuente de la vida, de la que beben los animales de la creación. En el interior de la montaña, un san Miguel con la espada hace guardia en la puerta de la ciudad amurallada en cuyo interior está la palmera que tiene en la copa un ave fénix, símbolo de resurrección. En cuanto a este detalle, cabe mencionar que

⁵⁷ ZIBAWI, Mahmoud (1998): p. 164.

⁵⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (2015).

⁵⁹ Acordémonos por ejemplo del olivo de la Acrópolis, testigo de la diosa en su lucha por el país (PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 27.2 y HERÓDOTO, *Historia*: 8, 55); el olivo que brotó de la clava de Heracles en Trecén y que todavía crece allí (PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, II, 31.10); el plátano de Gorgotina, sobre el que Zeus se unió a Europa (TEOFRASTO, *Historia de las Plantas*, 1, 15). o sobre el que Apolo ató a Marsias (PLINIO, *Historia Natural*, 16, 89).

⁶⁰ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 C.

⁶¹ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 C- F.

⁶² ESTRABÓN, *Geografía*, VI, 2, 41.

⁶³ HUBAUX Y LEROY (1939): pp. 100-125. Es estudiado en profundidad por Anglada (1983).

⁶⁴ PLINIO, *Historia Natural*, XIII, 42.

Ovidio ya recogía que el pájaro, a los cinco siglos de vida, prepara un nido en una encina o en la copa de una palmera donde va morir y renacer de nuevo⁶⁵.

En los relatos de la Dormición de la Virgen, la palma adquiere una connotación funeraria, pero también taumatúrgica. Es la palma que procede del Paraíso, capaz de obrar milagros. Así se refleja en el relato de Juan, arzobispo de Tesalónica, en el que la palma cura a los que sean tocados con ella, y precede el sepulcro de la Virgen. Según el texto apócrifo, cuando María iba a desprenderse de su cuerpo, un ángel le ordenó tomar una palma y entregársela a los apóstoles para que la lleven entre himnos. Al llegar al monte de los Olivos con la palma, el resto de las plantas se inclinaron ante ella. La Virgen se la entregó a Juan, para que la llevara cantando himnos delante del féretro:

Οτε ἀπτετίθετο τό σώμα ἡ ἀγία Θεοτόκος Μαρία, ἦλθε πρὸς αὐτήν ὁ μέγας ἄγγελος, καί εἶπε· «Μαρία, ἐγερθεῖσα, λάβε τοῦτο τό βραβεῖον, ὃ ἐδωκέ μοι ὁ φυτεύσας τόν τσπαράδεισον, καί τταράδος αὐτό τοῖς ἀποστόλοις, ἵνα κρατήσαντες αὐτό ὑμνήσωσιν ἐμπροσθέν σου, διότι μετά τρεῖς ἡμέρας ἀποτίθη τό σώμα. Ἰδού γάρ τάντας τοὺς ἀποστόλους ἀποστέλλω πρὸς σε, καί αυτοί σε κηδεύουσιν, καί τήν δόξαν σου θεωρήσουσιν, ἕως ἀπενέγκωσί σε εἰς τόν τόπον σου» (...) Τότε ἐπορεύθη Μαρία καί ἀνήλθεν ἐπὶ τό ὅρος τῶν ελαίων, προλάμποντος αὐτῇ τοῦ φωτός τοῦ ἀγγέλου, ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τό βραβεῖον. Καί ὅτε ἦλθεν εἰς τό ὅρος, ἡγαλλιάσατο ὅλον μετά τῶν ἐν αὐτῷ φυτῶν, ὥστε τά φυτά κλίνει τὰς κεφαλὰς καί προσκυνῆσαι. Καί ὅτε εἶδε τοῦτο ἐταράχθη Μαρία νομίζουσα ὅτι Ἰησοῦς ἐστί (...) Καί μετά ταῦτα ἀπήγαγεν αὐτόν ὅπου ἦν τό βραβεῖον τό δοθέν αὐτῇ ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου, καί λέγει αὐτῷ· «Τέκνον Ἰωάννη, λάβε τοῦτο τό βραβεῖον ἵνα βαστάξης αὐτό ἐμπροσθεν τῆς κλίνης μουούτω γάρ μοί ἐλέχθη» (...) Πέτρος δέ ἤνεγκε τό βραβεῖον καί εἶπε τῷ Ἰωάννῃ· «Σὺ εἶ ὁ παρθένος, καί σύ οφείλεις ὑμνήσαι ἐμπροσθεν τοῦ κραββάτου, ἔχων αὐτό». Καί εἶπεν αὐτῷ ὁ Ἰωάννης· «Σὺ εἶ πατήρ ἡμῶν καί ἐπίσκοπος καί οφείλεις ἐμπροσθεν εἶναι τῆς κλίνης ἕως ἂν ἀπενέγκωμεν εἰς τόν τόπον». Καί λέγει αὐτῷ Πέτρος· «Ἴνα μή τις ἡμῶν λυπηθῇ, στέψωμεν τόν κράββατον Ἰν αὐτῷ»⁶⁶.

Así se refleja en la tabla del retablo procedente del monasterio de la Resurrección del Santo Sepulcro, expuesta día de hoy en el Museo de Zaragoza. Está realiza por Jaime Serra hacia 1361-1362 y refleja a María dormida rodeada de los apóstoles. Su alma está saliendo de su cuerpo. A los pies, tal y como refleja el texto citado, San Juan sostiene la palma extraída del paraíso. Con más detalle es narrada la historia en una tabla compartimentada en dos que provenía de un retablo perdido. Está datada de 1440-1460, y se expone en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En la de la izquierda se representa el anuncio de la muerte a la Virgen, que se encuentra postrada en la cama. Un ángel le entrega la palma. En la de la derecha la Dormición, con la palma en el lateral⁶⁷.

Conclusiones

Tanto la palmera como la palma son símbolos iconográficos omnipresentes en el arte medieval. Su procedencia es oriental, pero su transmisión en el Mediterráneo fue de vital importancia. Codificados por el mundo clásico, desde el primer cristianismo se supo adaptar su significado convirtiéndose en una imagen recurrente que ha llegado a nuestros

⁶⁵ OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, 392-410.

⁶⁶ Juan de Tesalónica, *Evangelios Apócrifos*, 654-681. Recopilado y traducido por SANTOS OTERO, Aurelio de (2001): pp. 323-342

⁶⁷ Sobre la iconografía de la Dormición de la Virgen cf. SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011).

días. La Edad Media se convirtió de esta manera un período esencial para codificar el significado de un iconograma cuyo significado trasciende a día de hoy.

Es una planta que quedó pronto unida al mundo de lo sobrenatural, dotándosela de unas cualidades que no tuvo ninguna otra planta. Esta relación se basó en buena medida en todas las bondades que otorgaba en el mundo mesopotámico. Es en este momento cuando lo más puramente funcional se fue trasponiendo a lo simbólico. Quedó fijado como símbolo de vida y regeneración. Con una iconografía parecida pasó al mundo griego en la isla de Delos, pero adaptada a las creencias clásicas, unas ideas que adaptó el mundo romano. Aparecen ideas como que vivir cerca de un palmeral otorga la vida eterna, o incluso que la palmera no se le caen las hojas ni muere jamás. Se le dotan de cualidades tan excepcionales como falsas, como que no se doblaga nunca. Y lo más importante, se le otorga una moralidad que es utilizada de manera reiterada como elemento de comparación simbólica.

En este sentido, es importante entender la evolución de la iconografía para poder estudiar de manera precisa su uso en la Edad Media. Se usó de manera variada, tanto de forma completa (palmera) como la parte por el todo (palma). Se asimiló a Cristo, la Virgen y la Iglesia. Es el símbolo por antonomasia de los mártires, cuya iconografía podemos rastrear en los premios que se otorgaban en las competiciones de muy diversa índole. Se convierte así, es un símbolo supra-martirial; pero también en el árbol del Paraíso, elegido por Cristo, y una vía en sí misma para llegar al cielo. No es una iconografía nueva, sino una brillante adaptación de unas ideas y una iconografía que existía desde hacía siglos en el ámbito del Mediterráneo.

Bibliografía

- ANGLADA ANFRUNS, Ángel (1983): *El mito del Ave Fénix*. Bosch, Barcelona.
- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde; CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de (2002): *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segovia.
- BEAZLEY, John David (1963): *Attic Red-Figure Vase-Painters (ARV)*. Clarendon Press, Oxford.
- BENOIT Agnès (2003): *Art et archéologie: les civilisations du Proche-Orient ancien*. Réunion des musées nationaux, París.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (1988): “Introducción, Traducción y Notas”, *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*. Gredos, Madrid.
- BIARNAY, Samuel (1924): *Notes d’ethnographie et de linguistique nord-africains*. Institut d’ Hautes-Études marocaines, París.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (2015): “La *traditio legis* de Cristo a Pedro y pablo en un plato de vidrio de Cástulo, Linares (Jaén)”, *Espacio, tiempo y forma*, nº 28, pp. 137-146.
- BOISSIER, Alfred (1930): “Notes de Archéologie”, *Revue d’Assyriologie*, nº 27, pp. 1-10.
- BUCCI, Mileda (1968): “Sarcófago di S. Rinaldo”. En: BOVINI, Giovanni (dir.): *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina e altomedievale di Ravenna*. Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, Roma, pp. 34-35.

- BUTLER, Alan (1991): *Vidas de los santos*. Libsa, Madrid.
- CARPENTER, Thomas H. (1991): *Art and Myth in Ancient Greece*. Thames & Hudson, Londres.
- DANTHINE, Helène (1937): *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie Occidentale ancienne*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París.
- DELEHAYE, Hippolyte (1933): *Les origines du culte des martyrs*. Société des Bollandistes, Bruselas.
- DEONNA, Waldemar (1951): "L'ex-voto de Cypsélos à Delphes", *Revue d'Histoire de Religions*, nº 139, pp. 163-207.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980): "Onerata Resurgit: Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmántica*, nº 94, pp. 27-88.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (2006): *La Bible et les saints*. Flammarion, París.
- FÁBREGA GRAU, Ángel (1953): *Pasionario hispánico. Siglos VII-XI*. CSIC, Barcelona.
- FLEISCHER, Wolfgang von (1976): "Untersuchungen zur Palmbaumallegorie im Mittelalter", *Münchener germanistische Beiträge*, nº 20, pp. 117-128.
- FORSYTH, William H. (1939): "A Spanish Medieval Relief: The Miracle of the Palm Tree", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nº 34-8, pp. 197-200.
- FRAZER, James Georges (1911): *Le Rameau d'Or*. Librairie Schleicher Frères, París.
- GARDINI, Giovanni (2012): "Le sepolture di Rinaldo, Barbaziano e Pietro Peccatore a Ravenna. Il culto e gli arredi funerari alla luce delle ricognizioni e dei documenti d'archivio". *Studi Romagnoli*, nº 62, pp. 781-804.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): "Santa Lucía de Siracusa", *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval UCM*. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-lucia-de-siracusa> (consultado el 26/03/2016).
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2012): "Santa Catalina", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 37-47.
- GRABAR, André (1967): *El primer arte cristiano (200-395)*. Aguilar, Madrid.
- GRABAR, André (1968): *Christian iconography. A study of its origins*. Princeton University Press, Princeton.
- GRABAR, André (2003): *Las vías de la creación en el arte cristiano*. Alianza Editorial, Madrid.
- HASSETT, Maurice (1911): "Palm in Christian Symbolism". En: *The Catholic Encyclopedia*, vol. 11. Robert Appleton Company, Nueva York. Disponible en línea: <http://www.newadvent.org/cathen/11432a.htm> (consultado el 26/03/2017).
- HUBAUX, Jean; LEROY, Maxime (1939): *Le Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*. E. Droz, París.

LAYARD, Austin Henry (1849): *Niniveh and its Remains: with an Account of a Visit to the Chaldean Christians of Kurdistan, the Yezidis, or Devil-Worshippers; and an Inquiry into the Manners and Arts of the Ancient Assyrians*. G. P. Putnam, Nueva York.

LECUONA, Manuel de (1948): “Esculturas calahorranas en Nueva York”, *Berceo*, nº 9, pp. 587-591.

LEEUEWENBERG, Jaap (1956): “De vluchte naar Egypte”, *Bulletin van het Rijksmuseum*, nº 4-1, pp. 16-21.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) (1984 y ss). Artemis Verlag, Zurich-Munich.

MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2004): “Estudio estilístico e iconográfico del Beato de Girona”. En: MOLEIRO, Manuel (ed.): *El Beato de Liébana. Códice de Girona*. Moleiro, Barcelona, pp. 19-332.

MOLEIRO, Manuel (2004): *El Beato de Liébana. Códice de Girona*. Moleiro, Barcelona.

MURATORI, Santi (1908): “I sarcofagi ravennati di San Rainaldo, di S. Barbaziano e del Beato Pietro Peccatore e le ultime ricognizioni”, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, nº 2, pp. 324-337.

OLIVIER, Guillaume-Antoine (1806): *Voyage dans l'empire ottoman, l'Egypte et la Perse*. H. Agasse, París.

PENGLASE, Charles (2007): *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*. Routledge, Nueva York – Londres.

PHILIPPAKI, Barbara (1972): *Vases du Musée national archéologique d'Athènes*. Apollo, Atenas.

RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París.

ROIG, Juan Fernando (1950): *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona.

ROURA, Gabriel (2004): *Beato de Liébana: códice de Girona*. Moleiro, Barcelona.

RUIZ BUENO, Daniel (1951): Edición y traducción en *Actas de los Mártires: Edición de Biblioteca de autores cristianos*. Editorial Católica, Madrid.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011): “Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, *Anales de Historia del Arte*, nº 21, pp. 9-52.

SAN FELIPE ADÁN, María Antonia (2007): “‘El milagro de la palmera’ o Calahorra y Ciudadano Kane”, *Kalakorikos*, nº 12, pp. 177-196.

SANTOS OTERO, Aurelio de (2001): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SCHEFOLD, Karl (1981): *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*. Hirmer, München.

SHEPHERD, Dorothy (1978): “A treasure from a Thirteenth-Century Spanish Tomb”, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, nº 65, pp. 111-134.

SILVA, Pilar; RUIZ, Leticia (2010): *Pintura española del Románico al Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

TALAVERA ESTESO, Francisco J. (2001): *Juan de Valencia y sus Scholia in. Andreae Alciati Emblemata*. Universidad de Málaga, Málaga.

TEN BROECK, Lynn (1942): "Medieval Sculptures", *The Compleat Collector*, 3-2, pp. 18-19.

TRISTÁN, Frédérick (1996): *Les premières images chrétiennes: du symbole à l'icône II-VI*. Fayard, París.

VALTIERRA LACALLE, Ana (2005): "Que ha de resistir el apremio. Sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego", *Emblemata*, nº 11, pp. 29-58.

VALTIERRA LACALLE, Ana (2009): "A propósito de un emblema de Alciato: cualidades excepcionales de la palmera en el imaginario griego de la Antigüedad". En: MAESTRE, José María; PASCUAL, Joaquín; CHARLO, Luis (eds.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 1555-1566.

VORÁGINE, Santiago de la (2016): *La Leyenda Dorada*. Alianza, Madrid.

WIXOM, William D. (2007): "Late Medieval Sculpture in the Metropolitan: 1400 to 1530", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nº 64-4, pp. 3-48.

YARZA LUACES, Joaquín (1998): *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*. Moleiro, Barcelona.

ZIBAWI, Mahmoud (1998): "El auge del arte cristiano, siglo IV". En: CRIPPA, María; Antonieta; RIES, Julien; ZIBAWI, Mahmoud: *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes de Bizancio*. Lunweg, Madrid, pp. 69-108.



◀ **Hombres-toro tocando palmeras.** Susa, Tell de l'Apadana, mediados del siglo XII a.C., paneles de ladrillo moldeados. París, Musée du Louvre.

[Foto: autora]

▼ **Parto de Leto, cerámica ática, c. 400 a.C., píxide policroma.** Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

[Foto: autora]



◀ **Natividad en el desierto.** Neyshâburi, *Qesas al-anbiyâ* (Historias de Profetas), Irán, c. 1595. París, BnF, Ms. Suppl. Persan 1313, fol. 174r.

http://expositions.bnf.fr/islam/grand/isl_047.htm [captura: 2/5/2017]



▲ **El milagro de la palmera en la huida a Egipto.** *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, fol. 57r, 1411-1416. Chantilly, Musée Condé.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/5e/82/e3/5e82e3b935d51be327e0160a4d69c60a.jpg> [captura: 2/5/2017]



▲ **El milagro de la palmera en la huida a Egipto, catedral de Calahorra (La Rioja), 1490-1510, madera pintada y policromada.** Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/sf38-184s1a.jpg> [captura: 2/5/2017]

◀ **En, Beato de Gerona, San Salvador de Tábara (Zamora), 975, fol. 147v, manuscrito miniado.** Archivo de la Catedral de Gerona.

http://ocio.farodevigo.es/img_contenido/noticias/2012/03/62982/2012_03_19_IMG_2012_03_19_023A183A30_soc5.jpg [captura: 2/5/2017]



◀ **Maestro de Castellbò, Retablo de santa Catalina y san Eloy, c. 1400, temple sobre tabla. Barcelona, MNAC (detalle de la calle central).**

http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015923-cjt_001052.jpg [captura: 2/5/2017]

► **Pedro de Zuera, Santa Lucía, c. 1430-1450, temple sobre tabla. Madrid, MAN.**

http://www.patrimoniodehuesca.es/wp-content/uploads/2015/12/huesca_santa-clara_santa-lucia.jpg [captura: 2/5/2017]

▼ **Tomás Giner, San Vicente, diácono y mártir, con un donante, 1462-1466, técnica mixta sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-vicente-diacono-y-martir-con-un-donante/2c97f694-f222-47c4-b60e-f65cd20dd7fa> [captura: 2/5/2017]



▲ **Santiago. Pintura mural del lado de la Epístola de San Justo de Segovia, siglo XII.**

[Foto: Fco. de Asís García]



► **Factio russata. Mosaico, Roma, siglo III. Madrid, MAN.**

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=3604> [Foto: Jordi Moliner Blanch. Captura: 2/5/2017]

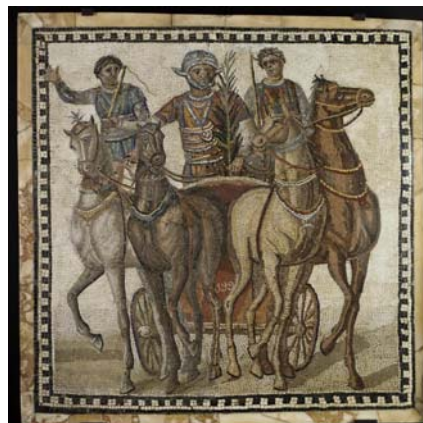


Factio veneta (▲) y Factio russata (▼). Mosaico, Roma, siglo III. Madrid, MAN.

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=3602>;

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=3603>

[Fotos: Jordi Moliner Blanch. Capturas: 2/5/2017]





Sarcófago de San Rinaldo, siglo V, mármol. Duomo de Rávena.

http://www.wikiwand.com/it/Duomo_di_Ravenna
[captura: 2/5/2017]



Traditio Legis. Mausoleo de Santa Constanza en Roma, mosaico, c. siglo IV

http://photos.wikimapia.org/p/00/01/07/53/33_big.jpg
[captura: 2/5/2017]



Mausoleo de Santa Constanza, Roma, mosaicos, c. siglo IV.

http://photos.wikimapia.org/p/00/01/07/53/33_big.jpg;
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b6/b7/29/b6b729c3670924bdd52f7106903b6493.jpg> [capturas: 2/5/2017]



◀ **Traditio Legis. Fragmento de sepulcro proveniente de la catacumba de San Sebastián (Roma), piedra.**

[Foto: GRABAR, André (2003): fig. 151]

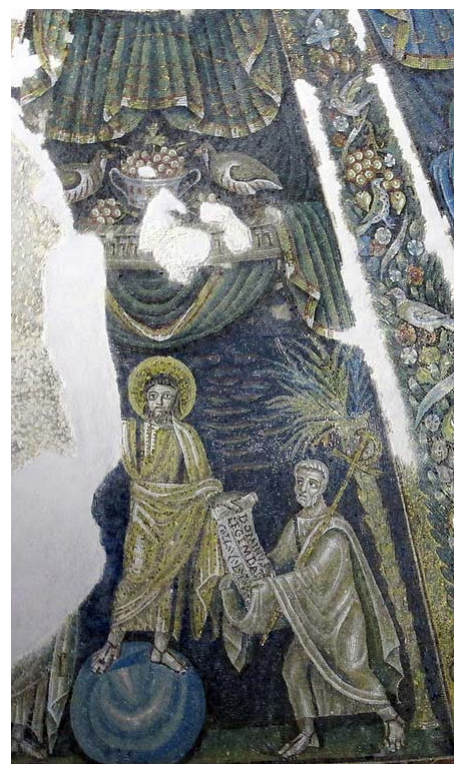
▶ **Traditio legis. Cúpula del Baptisterio de San Giovanni in Fonte de Nápoles, siglo IV.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_di_s_giovanni_in_fonte_mosaici_del_390_ca_traditio legis_01.jpg [captura: 2/5/2017]



◀ **Traditio legis. Plato de vidrio de Cástulo (Jaén), siglo IV. Museo Arqueológico de Linares.**

<http://4.bp.blogspot.com/-Ax99eLAKuDk/VC5BDblccNI/AAAAAAeS4/qWdJyIgyJaA/s1600/thumb.jpg> [captura: 2/5/2017]





◀ Jaime Serra, *Dormición de la Virgen*, retablo del monasterio de la Resurrección del Santo Sepulcro, c. 1361-1362, temple sobre madera. Museo de Zaragoza.

<http://3.bp.blogspot.com/-tjebwfcChRRg/UUiiOSGSITI/AAAAAAAAADQ4/jwQHKxpND9E/s1600/serra24.jpg>
[captura: 2/5/2017]

▼ Maestro de Riglos, *Anuncio de la muerte de la Virgen y Dormición de la Virgen*, tabla con dos compartimentos que formaba parte de las calles laterales de un retablo de procedencia desconocida, c. 1440-1460, temple y dorado sobre tabla. Barcelona, MNAC.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/2a/31/15/2a3115cc1c531385ca55a90b3c5396a7.jpg> [captura: 2/5/2017]



LA PERSONIFICACIÓN DEL MAR: EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIONES ICONOGRÁFICAS DEL MUNDO CLÁSICO AL MEDIOEVO

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología
mirodrig@ucm.es

Recibido: 16/4/2017

Aceptado: 30/5/2017

Resumen: En el presente trabajo proponemos un recorrido por las imágenes que sirvieron como personificaciones del medio marino, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, atendiendo muy especialmente a sus transformaciones iconográficas y semánticas. El arte occidental prefirió una personificación masculina, derivada de la imagen del Titán Océano, mientras que los artistas bizantinos optaron en la mayoría de los casos por asociar este elemento a la fertilidad de Tethis, concibiendo un mar femenino. Tomando como modelo prototipos idénticos, la diversidad de interpretaciones de Oriente y Occidente es clara evidencia de las analogías y disimilitudes existentes en el universo espiritual de estos ámbitos culturales que, no obstante, se retroalimentaron mutuamente.

Palabras clave: personificaciones marinas; mitología clásica; iconografía clásica; arte bizantino; arte clásico; tradición clásica.

Abstract: In the present work, we propose a journey through the images that served as personifications of the sea-world, from Antiquity to the Middle Ages, stressing out specially its iconographic and semantic transformations. The occidental art preferred a masculine personification, derived from the image of the Titan Oceanus, whereas the Byzantine artists chose, in most cases, to associate this element to Thetis' fertility, therefore imagining a feminine sea. Taking identical prototypes as a model, the diversity of interpretation between Orient and Occident is a clear evidence of the analogies and differences that existed in the spiritual universe of their respective cultural spheres, that, nevertheless, never stopped feeding each other constantly.

Key words: sea personification; classical myths; classical iconography; Byzantine art; Classical art; Jordan River; Classical tradition.

Introducción

Muchos de los mitos clásicos y su plasmación iconográfica se prolongaron, como es sabido, más allá de las postrimerías del mundo antiguo y pasaron a formar parte del imaginario artístico de la Edad Media. En el proceso de este devenir histórico, las tradiciones clásicas adquirieron nuevos matices formales y simbólicos y engendraron, en ocasiones, acentos ignorados en el mundo clásico de acuerdo con los parámetros ideológicos y estéticos de cada momento. Así se percibe en no pocos asuntos de prestigio antiguo, como es el caso de la personificación del mar, cuya evolución y transformaciones iconográficas (tanto formales como simbólicas) ponen de relieve la riqueza y complejidad

cultural del mundo medieval, y muy especialmente, los contactos y las relaciones artísticas e influencias mutuas habidas entre Bizancio y el arte de Occidente. El tema que abordaremos en las siguientes líneas es un ejemplo muy significativo de dicha pluralidad cultural y de cómo las paulatinas transformaciones de los iconos clásicos, en lo que Saxl designaría como la “vida de las imágenes”, dieron como resultado formulaciones iconográficas nuevas cuya interpretación resulta muy interesante.

El origen de muchos de los atributos iconográficos de la personificación del mar debe ser rastreado en diversos mitos marinos y personalidades divinas asociadas al piélago, por lo que, en su estudio, atenderemos a diferentes tradiciones míticas. No era fácil aglutinar en una sola personalidad divina una realidad tornasolada, cambiante y al mismo tiempo colosal, un reino sobrenatural habitado por diferentes dioses, cuyos mitos y atributos permanecieron, en mayor o menor medida, en la memoria de los hombres.

La primera cuestión que plantea el estudio de la personificación del mar es su dualidad ancestral, su propio carácter: ¿masculino o femenino?, ¿el mar o la mar? Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, las culturas mediterráneas han forjado imágenes de dioses masculinos y de diosas (también Vírgenes y Cristos), diversos credos asociados al elemento marino como expresiones icónicas de su poder, de su fuerza, de su versatilidad, de su grandeza, de su belleza..., pero, sobre todo, como elocuentes testimonios de la necesidad de protección que el hombre ha sentido siempre para enfrentarse al abismo marino (un inmenso desconocido), un universo lleno de peligros, que proporciona la vida y que fue considerado, también, como medio de tránsito al más allá y como morada de descanso para toda la eternidad.

El arte clásico: iconos asociados al mar

El mar fue un elemento esencial en el seno de la civilización griega, vital como sustento del hombre, medio de comunicación y de colonización, medio de contacto cultural y también campo de batalla. No es por ello extraño que fuera imaginado como una fuerza superior. Los artistas y escritores de la Antigüedad Clásica imaginaron el mar como un universo poblado de seres míticos; las figuras divinas que lo habitaron, masculinas y femeninas, fueron concebidas como encarnaciones de la versatilidad y el poder de su inmensidad, su fuerza, su belleza, su ira... Posidón, las nereidas, Afrodita, Océano y Tethys habrían de ser prototipos icónicos llamados a sobrevivir largo tiempo en la tradición artística, tanto de Oriente como en el mundo occidental. Su personificación, como su nombre, fue ambivalente, masculina y/o femenina.

La importancia crucial que tuvo el piélago en el mundo griego se vislumbra y se revela ya desde el mundo prehelénico, en las manifestaciones artísticas y en su iconografía. Las llamadas “sartenes cicládicas” ponen ante nuestros ojos la asociación entre siluetas de barcos, espirales continuas que evocan las ondas marinas y la representación de los genitales femeninos, acaso como alusión icónica a una divinidad femenina asociada al elemento marino, protectora de los navíos y garante de la fecundidad¹. En el arte cretomicénico, en particular la cerámica, la glíptica y las estatuillas, todo apunta a la noción de que la Diosa Madre minoica, la Gran Diosa Madre, fuera también una Diosa del Mar, una *Potnia Icthyon*². En los sarcófagos micénicos de

¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1988); RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2008): pp. 178-184.

² Ibid.

terracota, *larnaces*, muchos de ellos con decoración marina, vislumbramos con toda claridad la idea de que el mar pudiera haber sido considerado como un medio de transmigración de las almas y, por tanto, una garantía de tránsito al más allá.

La tradición clásica forjó sus propios mitos, imaginando diversas personalidades divinas, todas ellas sometidas a la potestad de un viejo dios aqueo, Posidón, cuyo poder suplantó a la antigua diosa del mar. Como es bien sabido, Posidón fue un dios aqueo de los caballos, de las aguas y de las profundidades de la tierra, donde se originan los terremotos. Pese a su inmenso poder y el enorme culto del que fue objeto en el mundo griego, a su lado se hallaba una figura femenina, Anfítrite, la nereida que los mitógrafos convirtieron en su esposa y de cuya unión nacería el torrencial Tritón, heraldo de su padre, anunciador de la tormenta, de iconografía humano-pisciforme³.

Según la *Teogonía* de Hesíodo, de Nereo y Doris nacieron las nereidas, cincuenta o cien jóvenes, hijas maravillosas que encarnan el lado femenino del mar, su cambiante belleza y su versatilidad. Sus nombres están asociados a la blancura, la calma, lo brillante, lo salado... es decir, a la cara más amable y hermosa del piélago. Se las representa como jóvenes completamente humanas de gran belleza, que poco a poco fueron despojándose de sus vestiduras para cabalgar a lomos de animales marinos y monstruos pisciformes, dominando su fuerza⁴. En el conocido relieve del *Ara Pacis Augustae*, monumento erigido en Roma para conmemorar la pacificación del imperio, dentro del marco del programa político augusteo⁵, una nereida que cabalga a lomos de un monstruo marino con un manto flotante sobre la cabeza personifica las aguas (en sentido genérico) mientras que un aura montada sobre un cisne personifica el aire; dichas figuras flanquean la imagen de *Tellus Saturnia*, la tierra fértil, y parecen ser las imágenes evocadas por Horacio en el *Carmen Secular*: “Que la tierra, abundosa en cosechas y rebaños, con una corona de espigas a Ceres obsequie, y que las aguas y brisas salubres de Júpiter hagan que crezcan sus frutos” (*Carmen Secular*, 30 y ss.) (Fig. 1)⁶.

El mar fue un mundo desconocido, insondable, un universo lleno de peligros. Esa idea quedó encarnada en el monstruo del mar por antonomasia, Ceto, cuya iconografía más difundida lo presenta con cabeza de cánido y cuerpo pisciforme (o de dragón), de aspecto habitualmente feroz y fauces abiertas. Como veremos en las siguientes líneas, la iconografía del monstruo de las profundidades traspasó el fin de la Antigüedad y llegó al mundo medieval, sirviendo de acompañante o cabalgadura para diversos dioses, como encarnación del abismo marino. Desde su papel como atributo iconográfico de Océano y Tethys, habría de convertirse en la montura más habitual de *Thálassa*, la personificación del mar propiamente dicha (*vid. infra*).

³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): pp. 41-60.

⁴ Los griegos forjaron atractivos mitos para explicar la grandeza y versatilidad del mar, que ellos percibían como un poder sobrenatural. El gran Posidón, su dios principal, tenía el privilegio de ser acompañado por una corte triunfal de servidores, el llamado *thiasos* marino, la materialización artística y poética de las fuerzas del mar, de la inmensidad y el misterio escondido en sus profundidades. RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): pp. 159 y ss.; NEIRA JIMÉNEZ, M. Luz (1993).

⁵ LA ROCCA, Eugenio, RUESCH, Vivian, y ZANARDI, Bruno (1983); KLEINER, Diana E. E. (1978).

⁶ HORACIO, *Canto Secular*, ed. José Luis Moralejo Álvarez (2007).

Océano

En el período helenístico adquirieron relevancia los titanes Océano y Tethys, a quienes la *Teogonía* de Hesíodo había convertido en padres de los tres mil ríos de la tierra, titanes primigenios y padres de todas las aguas. Ambos esposos fueron representados de acuerdo con tres prototipos iconográficos: en forma de mascarón, como bustos emergentes del agua, o bien según el modelo más común para la iconografía de los ríos: sedentes y/o recostados sobre su propio caudal⁷.

Los atributos de estos dioses cosmogónicos fueron muy variados y entre ellos se incluyen: remos, peces, anclas, pinzas de crustáceo (*chelai*), serpientes o monstruos marinos, plantas acuáticas y toda suerte de elementos relacionados con el medio marino y con el agua. Sus figuras fueron muy habituales en los mosaicos de estancias termales, hipogeos y en la decoración en relieve de los sarcófagos, asociados, en este último caso, al feliz tránsito al más allá⁸.

Su pervivencia, con las lógicas contaminaciones iconográficas y metamorfosis se operó a lo largo del siglo V d.C. Uno de los ejemplos más expresivos de dicha transformación es la imagen de Océano que se halla en el pavimento musivo conocido como “Mosaico de las estaciones” de la iglesia bizantina de Petra, construida en torno a 450. Junto a animales y otras personificaciones de raigambre clásica, se halla una personificación del Océano, acompañado por un *tituli* en griego que le identifica como tal. Es una figura estante, cuya posición está inspirada en los prototipos griegos de las imágenes de Posidón del siglo IV a.C., como por ejemplo el conocido Posidón de Eleusis, copia romana de un original atribuido a Lisipo (Museo de Eleusis, Sala 3, n. 5987) (Fig. 2). Igual que su modelo, el Océano de Petra tiene una pierna flexionada y apoyada sobre un delfín y como él cubre parcialmente su cuerpo con una clámide; el tridente del dios griego del mar ha sido, sin embargo, sustituido por un remo (atributo de Océano) y con su mano derecha sostiene un pequeño barquito (un atributo que no fue habitual entre los que ostentaba el dios del mar en las representaciones clásicas). De sus sienes surgen dos grandes pinzas de crustáceo o *chelai*, que completan su caracterización como deidad del Atlántico. Se trata, por tanto, de una imagen ecléctica, en la que se han fusionado rasgos y atributos del Posidón griego y del propio Océano, en un proceso de contaminación iconográfica que fue muy habitual en las obras tardías (Fig. 3).

El Mar-Océano

El Occidente medieval emuló la iconografía del antiguo Océano, representado como río, como personificación genérica del medio oceánico y del mar. Así lo evidencian las miniaturas y las cubiertas ebúrneas de los lujosos libros carolingios y otomanos. Tanto en las tapas de encuadernación como en las miniaturas que ilustran los códices, se pueden contemplar criaturas fantásticas de los dominios submarinos, heraldos de la mitología clásica que comenzaba a conocerse y a interpretarse en el Medioevo. Se trata, por lo común, de escenas de la Crucifixión, Resurrección de los muertos o aquellas que muestran a Cristo como Juez Supremo⁹ en las que el Océano aparece personificado como uno de los cuatro elementos primordiales del Universo; su aspecto procede del mundo helenístico y

⁷ GHEDINI, Francesca (2005); RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2011).

⁸ Para el estudio de la iconografía de sarcófagos con iconografía marina vid. RUMPF, Andreas (1939).

⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993): p. 222.

romano, muy similar, por lo común, al modelo de personificación de los ríos o del Océano vigentes por entonces. En la mayoría de las representaciones, la personificación masculina del mar forma pareja con la femenina de la Tierra, especificándose, a veces, sus respectivos nombres en latín: “Mare” y “Terra”; a dicha pareja se suman los símbolos del sol y la luna, que, encerrados en medallones, ocupan la parte alta de las composiciones.

En la cubierta ebúrnea del *Evangelario de Noailles* (París, BnF, Ms. Lat. 323) (Fig. 4.), bajo un Cristo entronizado entre san Pedro y san Pablo (*Traditio Legis*), aparece una personificación del mar en solitario. El manuscrito y su tapa de marfil corresponden a la segunda mitad del siglo IX. Debajo de Cristo, siguiendo el eje central marcado por él, aparece una personificación masculina del mar cuya iconografía está tomada de patrones antiguos. Sin embargo, la reinterpretación de los atributos iconográficos que ostenta resulta original con respecto de sus modelos: es un anciano de forzada postura –cruza las piernas, gira el torso, la cabeza y un brazo– que contempla la escena superior. Su anatomía, de indudable inspiración clásico-helenística, aparece muy geometrizada y su cabeza está tocada por un auténtico caparazón de buey de mar, con las pinzas o “chelai” correspondientes. Como atributos de identificación, este Mar-Océano ostenta un remo –inestable bajo la presión del codo– y un pez, asido con fuerza por su mano izquierda; mientras, una sinuosa sierpe marina de cabeza semejante a la de un ave y cola tripétala aparece enroscada a su rígido brazo derecho. La mano diestra de este venerable anciano de los mares ha sufrido una fantástica metamorfosis; transformada en pinza de crustáceo, con ella vuelca un pequeño cántaro del que mana el agua de su dominio, sobre la que se asienta su dominador.

Entre estas cubiertas destaca también la del llamado *Libro de las Perícopas de Enrique II* (Fig. 5), obra atribuida a la escuela del Palacio de Carlos el Calvo, en Reims (870 aproximadamente), hoy en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich. La parte superior o zona celeste del conjunto está ocupada por sendos medallones dentro de los cuales aparecen las cuadrigas de Helios (el Sol) y de Selene (la Luna) y en medio de estos, la mano de Dios Padre surge de entre las nubes. La escena central representa la Crucifixión de Jesucristo y en la parte inferior se halla la Resurrección de los muertos de sus sarcófagos en el Juicio Final. Cierra la composición una imagen personificada de la Roma pagana, con el pecho desnudo, y flanqueada por las personificaciones del Mar y de la Tierra. El Mar-Océano adorna su cabeza con una corona rematada en potentes patas de cangrejo, a guisa de cuernos, de las que únicamente se conserva una y sostiene en su brazo izquierdo un cuerno repleto de plantas acuáticas, para aludir a la fertilidad y abundancia de sus dominios, mientras apoya el derecho en un cántaro del que fluye, ondeante, el caudal que le pertenece (como si fuera un río).

Del mismo modo que estas personificaciones paganas fueron motivo habitual para las cubiertas de los libros carolingios y otonianos, también en las pinturas que ilustran el interior de estos códices sobrevivió la iconografía de algunas divinidades del mar: su personificación, las sirenas pisciformes y otros seres del “thíasos” marino antiguo. El mar aparece personificado, siguiendo las pautas citadas anteriormente, en obras tan señeras como el *Codex Aureo* de san Emerano de Ratisbona (Bayerische Staatsbibliothek, Munich), realizado hacia el 870 en la escuela de Carlos el Calvo, probablemente en Saint-Denis; el folio que ilustra la Adoración del Cordero (Fig. 6) presenta la escena en una órbita celeste, situada por encima del Mar y la Tierra, cuyas personificaciones, inspiradas en modelos antiguos, enfatizan el sentido cósmico del conjunto¹⁰.

¹⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993).

Ya en pleno románico, merece destacarse el mascarón oceánico de uno de los frescos de la iglesia de Saint-Theudère de Saint-Chef, (Auvergne-Rhône-Alpes, Francia), del siglo XII¹¹. En uno de los arcos fajones del absidiolo sur del conjunto, dentro de un programa iconográfico dedicado al Apocalipsis (tema sobre el que volveremos más adelante) el antiguo Océano ha sido concebido de forma fantástica, análoga a la que fue característica en la musivaria romana imperial. Es una carátula frontal y barbada de grandes rasgos, que se destaca sobre un fondo abismal, en tono azul índigo; de su boca surgen dos monstruos marinos de extremidad enroscada y cabeza de cánido (*Ketos*) y de sus desarrolladas orejas salen grandes peces. A su alrededor se distribuyen diversas especies marinas, que nadan en su medio (Fig. 7).

De toda la pintura románica sobresale, asimismo, el techo de la iglesia de San Martín de Zillis (Suiza, Cantón de los Grisones), fechado en torno a 1100. Como señaló Ernest Murbach¹² en su estudio monográfico sobre dicha obra, la tierra se representaba, desde el siglo IV, como una superficie plana con cuatro esquinas, rodeada por el Océano. De esta manera apareció en las representaciones cartográficas realizadas desde la *Topographia Cristiana* de Cosmas Indicopleustes (siglo VI) y Beato de Liébana (año 790): “Esta ordenación cartográfica medieval del mundo fue tomada en Zillis como punto de partida, haciendo la decisiva distinción entre los cuadros marginales del techo y los situados en su interior”. Los 48 recuadros que rodean todo el conjunto interior, donde se desarrollan escenas de la vida de Cristo, son una seriación del mundo mítico del mar y constituyen la llamada “Zona Oceánica”. Este Océano de la Iglesia de San Martín es un universo marginal, habitado por seres fabulosos dotados de cuerpos animales y colas de dragones o de peces. Con sus formas anfibas, estos seres convierten al Océano en un “Universo diabólico”, en un mundo de destrucción y caos que gira y se debate en torno al mundo de la Salvación, solo vislumbrado en las figuras de los ángeles-vientos que aparecen en las cuatro esquinas o en las escenas de barcas a bordo de las cuales viajan hombres. En uno de los recuadros centrales de este terrorífico Océano pintado, la divinidad, montada sobre esta cabalgadura, sostiene en su mano algo que pudiera ser un cetro (Fig. 8). Sus dominios están habitados por dragones y otros seres marinos difíciles de definir, que son el resultado híbrido de la unión de diversos tipos de animales (cabra, caballo, león, oso, pato, elefante, ciervo...) con unas extremidades inferiores pisciformes (de una o varias colas).

La desbordante imaginación del hombre del románico sobrepasó todos los modelos clásicos, y el alegre cortejo anunciador y acompañante del dios del mar se convirtió en una hueste monstruosa que simbolizaba el insondable misterio y la feroz advertencia que entrañaban las profundidades marinas: un universo terrorífico. Asimismo, aparecen “sirenas” de doble cola, que Murbach ha denominado “nereidas”, tañendo diversos instrumentos musicales, sobre tres paneles sucesivos en el centro de los lados menores (Fig. 9). Junto a ellas no faltan otros motivos de procedencia clásica al lado de escenas de barcas y pescadores, relacionadas con el llamado Ciclo de Jonás, tema que se repite insistentemente en la Edad Media como prefiguración de la Resurrección de Cristo. El mundo clásico, consciente de los peligros del mar y dada su importancia en el contexto de la sociedad grecorromana, había ideado, para su salvaguarda, el culto de Posidón; pero el hombre medieval, sin un culto específico capaz de garantizar y velar por sus intereses o su misma existencia, solo pudo sentir temor ante el abismo marino.

¹¹ FRANZÉ, Barbara (2011).

¹² MURBACH, Ernst (1967).

En Oriente, la personificación masculina del mar pervivió también, aunque en la mayoría de los casos aparecía asociada a la personificación del Jordán en las representaciones del Bautismo de Cristo. Los conocidos mosaicos de los baptisterios de Rávena ponen ante nuestros ojos una personificación del Jordán inspirada en la iconografía del antiguo Océano romano, un prototipo llamado a pervivir durante muchos siglos, como pone de manifiesto el mosaico de la iglesia del Monasterio de Hosios Loukas (Beocia, Grecia), de la primera mitad del siglo XI (Fig. 10).

En la teología bizantina, el Bautismo del Señor estuvo asociado a la Resurrección futura y por ello Cristo purifica las aguas del Jordán con su presencia y bendice al genio pagano del río –ahora muy empuerqueñecido por jerarquía simbólica–, presente en la zona inferior, y acompañado, en no pocas ocasiones, por la personificación del mar (que es considerado el símbolo del paganismo, o del pecado que desaparece con la presencia de Cristo)¹³. Entrando en el Jordán el Señor purifica las aguas: “Hoy las aguas del Jordán se han vuelto remedio y todas las criaturas son regadas por olas místicas” (oración de san Sofronio) y todo el Universo recibe su santificación. El agua cambia de significado: antes imagen de la muerte (diluvio), es ahora “la fuente de la vida” (Apocalipsis 21,6; Juan 4, 14). Salvo excepciones, se trata de pequeñas figuras inmersas en las aguas; en el caso de la personificación del mar, su iconografía más habitual es la de un hombre cabalgando a lomos de un pez o un monstruo marino, que ocasionalmente puede tener los ojos vendados. Cristo bendice las aguas, de acuerdo con los textos veterotestamentarios que forman el oficio litúrgico (Salmo 114, 3).

Existen numerosos ejemplos del este Mar-Océano personificado en los Bautismos bizantinos; entre los mosaicos merece citarse la representación de la Capilla de los Normandos (Palermo), del siglo XII, que reproduce el prototipo iconográfico habitual de este asunto (Fig. 11). A la centuria siguiente corresponde el precioso fresco mural de la segunda mitad del siglo XIII atribuido por la tradición a Manuel Panselinos (Karelia, Monte Athos). Se trata de un fresco realizado por los pintores del taller de Tesalónica, que corresponde al llamado estilo del volumen, caracterizado por las proporciones monumentales de las figuras y la volumetría de los paños, rasgos que proceden de la Antigüedad Clásica. En este ejemplo, las personificaciones del Mar y el Jordán están en actitud de huida, de acuerdo con los textos litúrgicos comentados (Fig. 12). Entre los casos peculiares destacamos el Bautismo de Cristo en un fresco de la Iglesia de San Juan (Capadocia, Turquía), fechado también en el siglo XIII, que muestra una personificación excepcional del río Jordán, una figura estante (huyendo), con un cántaro en una mano y haciendo sonar una caracola, como en el arte clásico lo hiciera el torrencial Tritón (Fig. 13).

De Tethys a Thálassa

Narra Hesíodo (*Teogonía*, 337 y ss.) que Océano, unido a su hermana Tethys, engendró a los ríos de la Tierra y a las Oceánides, de finos tobillos. Tethys encarnó la potencia fecunda del mar y su imagen se generalizó en Roma, unas veces acompañando a su esposo y en otras ocasiones en solitario, siendo un icono habitual de la musivaria romana¹⁴. La titánide suele representarse como busto emergente, acompañada por el

¹³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993): p. 541 y ss.

¹⁴ DECRIAUD, Anne Sophie (2016).

monstruo marino, Ceto, y por peces de diferentes especies. Sus sienes pueden ser aladas, para evocar la brisa del mar y entre sus atributos iconográficos se hallan remos, peces de diferentes especies, pinzas de cangrejo y todos aquellos asociados al Océano mismo. En ocasiones, pequeños amorinos pescadores acompañan a su efigie, evocando la pesca (simbólicamente la fertilidad) que la diosa garantizaba.

De la iconografía de Tethys derivó, casi sin variaciones en un principio, la imagen de *Thálassa* (“la mar”), figura casi idéntica a la de su antecesora en los mosaicos de la Tardoantigüedad (Fig. 14), siendo difícil distinguir la iconografía de ambas figuras en las postrimerías del siglo IV. Esta encarnación femenina del medio marino fue imaginada como un busto femenino emergente de su elemento, que surgió en las provincias orientales del Imperio Romano en la Antigüedad y que tomó prestados sus atributos iconográficos de la titánide griega, siendo el remo y el monstruo marino los atributos iconográficos asociados habitualmente a su imagen (Fig. 15). *Thálassa* sería, desde entonces, una personificación de la fertilidad del mar, de un abismo plagado de monstruos y animales marinos de diversas especies; para aclarar el sentido de esta innovación iconográfica, las representaciones fueron, muchas veces, acompañadas de un *tituli* en griego (THÁLASSA), que no deja lugar a duda alguna.

La imagen de *Thálassa* superó la barrera de la Antigüedad y llegó a Bizancio convertida en un icono frontal, sacralizado, tal y como podemos contemplarla en el mosaico de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Madaba (Fig. 16), el pavimento musivo más grande de Jordania, fechado en el año 578; *Thálassa* surge de la rizada superficie sosteniendo un remo y acompañada de un cortejo de delfines, otros peces, un pequeño pulpo y el mítico monstruo marino de la tradición clásica, Ceto, cuya silueta se caracteriza por fauces abiertas y orejas de cánido. Su actitud es mayestática y de sus ojos emana un poder sobrenatural que la convierte en diosa de primer rango, semejante a una Virgen; su rostro está tratado con esa espiritualización que late en las obras bizantinas de índole religiosa, pleno de serenidad y acorde a las más rígidas normas iconométricas de entonces. Con su mano derecha realiza un gesto de bendición o de protección para los navegantes, del mismo modo que lo pudiera hacer una *Panagia* protectora de sus fieles. Rodeando el doble círculo que sirve de marco a la “Señora del Mar” (2,20m diámetro), puede leerse una inscripción dedicatoria en mayúsculas que ofrece los nombres de los tres donantes y del mosaísta: “Señor Dios, Creador del Cielo y de la Tierra, da vida a Tomás, a Anastasio y al pequeño Teodoro, del mosaico de Salamanios”. La calidad técnica de la obra hace pensar en la ancestral tradición musivaria de Madaba, conocida como la ciudad de los mosaicos, una ciudad descollante en la provincia romana de Arabia desde los tiempos de los Antoninos, que, como es sabido, alcanzaría su cénit artístico en el reinado de Justiniano. Otro ejemplo análogo es un mosaico hallado en Siria, fechable en los últimos decenios del siglo V o principios del VI¹⁵. El éxito de la citada personificación fue grande en la llamada Segunda Edad de Oro del arte bizantino, como más adelante se comprobará.

En torno al 515 sería redactado el Código médico conocido como “Dioscórides de Viena” (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. med. gr. 1.)¹⁶. Dicho manuscrito contiene un anexo, el *Carmen de herbis* atribuido a Rufo de Éfeso, en el que aparece una ilustración de una interesante representación de *Thálassa* (fol. 391v) para representar el medio en el que brota el coral. *Thálassa* está efigiada como una fémnia juvenil, similar a

¹⁵ LIMC (tomo VII: 1199).

¹⁶ DIOSCORIDES, Pedanius (1999).

una nereida, de cuerpo entero, recostada y acompañada por un monstruo marino. De la tradición clásica conserva las pinzas de cangrejo (*chelai*), el remo, el monstruo marino, los peces y la posición misma de su figura (Fig. 17).

Sugestiva también es la personificación de *Thálassa* tallada en los relieves ebúrneos del Díptico de Helios y Selene (Sens, Bibliothèque Municipale, Ms. 46), fechado en torno a 420-450, donde sostiene en sus manos una langosta y una pequeña cabra marina respectivamente. También en este caso está representada con aspecto juvenil y de cuerpo entero¹⁷.

Como señalábamos en líneas precedentes, en Bizancio pervivió una personificación femenina del mar, concebida tanto de modo genérico (*Thálassa*), como para servir de expresión encarnada del Mar Rojo (*Eritra Thálassa*), como puede verse en el *Salterio de París*, obra realizada en Constantinopla a principios del siglo X (París, BnF, Ms. Grec 139). En el folio 419v se ha representado el paso del mar Rojo y además de la personificación de este, vemos las personificaciones de la noche (*Nyx*), y la fuerza (*Byos*). La figura que encarna al Mar Rojo ocupa el extremo inferior derecho de la composición emergiendo de su propio elemento; es una mujer de aspecto juvenil con el torso descubierto, que sostiene un remo en la mano; su iconografía es similar a la de las antiguas nereidas grecorromanas (Fig. 18).

La presencia de *Thálassa* está documentada en el arte desde los mosaicos de la Primera Edad de Oro de Bizancio, hasta el arte griego de nuestros días. A partir del siglo XII, los talleres orientales habrían de forjar una imagen de *Thálassa* llamada a convertirse en modelo canónico del arte bizantino, asociada, casi de forma exclusiva, a las escenas del Juicio Final, ilustrando el pasaje apocalíptico: “Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras” (Apocalipsis, 20,13). En el magnífico mosaico mural con representación del Juicio Final de la Catedral de Santa María Assunta, en Torcello (Venecia) (Fig. 19), la vemos coronada, cabalgando a la grupa de un fantástico monstruo marino y sosteniendo un gran cuerno en su mano. Este último atributo, que pudiera confundirse *a priori* con una cornucopia, lo interpretamos, sin embargo, como un instrumento musical, ya que de su extremo surgen líneas paralelas que sugieren gráficamente el sonido, el anuncio de las trompetas apocalípticas. De las fauces de su fabulosa montura y de los peces que se disponen a su alrededor, surgen los miembros de los ahogados para comparecer en el postrer Juicio. Iconografía análoga, aunque más sencilla, puede vislumbrarse en un fresco con el Juicio Final de la iglesia de San Nicolás (Kakopetria, Chipre), de finales del siglo XII¹⁸.

En el ábside de la Iglesia Panagia Phorviotisa, en Chipre, de 1333 (Fig. 20) se han figurado las personificaciones del mar y la tierra. Montada sobre un monstruo marino, nimbada y coronada, la personificación del mar sostiene en sus manos un pequeño barquito, atributo que se suma al elenco de los que la habían caracterizado en la Antigüedad. La influencia de Bizancio se dejó sentir con fuerza en el arte del Medioevo occidental y como ejemplo de ello, destaca una escena el Juicio Final del portal occidental de Notre Dame de París (izquierda) donde *Thálassa*, acompañada por una personificación

¹⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1997): pp. 369 y ss.

¹⁸ Imagen disponible en línea: <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=CY93-2-07.jpg>
Consultada el 22/3/2017.

masculina del mar, situada tras ella, cabalga sobre un enorme animal marino sosteniendo un pequeño barco en su mano (Fig. 21).

Otros ejemplos de la iconografía de *Thálassa* como imagen asociada a la representación del Juicio Final bizantino pueden rastrearse en la iglesia de Agios Georgios en Mourne (Creta)¹⁹, y ya de fechas más tardías en los magníficos frescos de los monasterios de Gura Humorului, Voronet y Horezu (actual Rumanía). En todas estas obras, la fantasía de los artistas sale a la luz y muestra a la antigua diosa con pinzas de crustáceo y montada a lomos de quiméricas cabalgaduras.

La simbiosis de todas las tradiciones expuestas permaneció viva en el imaginario bizantino hasta épocas muy recientes, como demuestran los iconos tardíos. Finalizamos nuestro recorrido con la mención de uno de ellos, pintado por uno de los más célebres pintores bizantinos de todos los tiempos, Onoufrios de Neokastro (Onufri) (Onufri National Museum, Berat, Albania) del siglo XVI (c. 1540), donde se representa el Bautismo; en las oscuras y revueltas aguas del Jordán, a ambos lados de los pies de Cristo, se ha representado una personificación masculina del río Jordán (efigiado como un hombre que cabalga sobre un gran pez y volcando su caudal de un gran vaso manante) y una personificación femenina del mar (Fig. 22). Esta última es un prototipo muy interesante, ya que conserva las pinzas de cangrejo (*chelai*) de Thetys adornando sus sienes, su busto emerge de una venera (como lo hiciera la Afrodita-Venus *Anadyomene* en la Antigüedad) y en sus manos sostiene un cetro y el ya habitual barquito; su cabalgadura es un monstruo marino de extremidad enroscada y de cuyas fauces brota el caudal marítimo. Este prototipo, con la personificación del río y del mar como figura femenina o masculina, ha pervivido en la iconografía ortodoxa hasta nuestros días, a través de las copias que los frescos de los grandes maestros han seguido evocando.

Conclusiones

Las pervivencias iconográficas del mundo clásico se verificaron durante la Edad Media, tanto en el ámbito occidental como en Bizancio, a través de la personificación del mar. Como es lógico, los prototipos clásicos fueron sometidos a un proceso de metamorfosis semántica. Las formas, sin embargo, apenas experimentaron, en un principio, los cambios derivados de cada estilo artístico o taller (*pseudomorfosis*). Muy lentamente, este proceso de transformación fue convirtiendo a los antiguos prototipos en imágenes nuevas, aptas para satisfacer gustos diferentes y para transmitir mensajes simbólicos inéditos. Los viejos iconos se sincretizaron entre sí, intercambiando atributos, actitudes y esquemas compositivos. La metamorfosis de las imágenes antiguas se confirmó primero en el plano simbólico; más tarde las formas fueron adquiriendo nuevos acentos y se sincretizaron muy lentamente hasta adquirir insólitos y renovados matices, sin olvidar nunca los prototipos que les sirvieron antaño como punto de partida.

Occidente imaginó el mar como un ser masculino y poderoso, derivado del titán Océano y como marco cósmico de referencia. Por su parte, los artistas bizantinos prefirieron asociar este elemento a la fertilidad de Tethys, concibiendo un mar femenino y benévolo que devuelve de su seno a los muertos en el día del Juicio Final. Tomando como modelo prototipos idénticos, la diversidad de interpretaciones de Oriente y Occidente es clara evidencia de las analogías y disimilitudes existentes en el universo espiritual de estos ámbitos culturales, que, no obstante, se influyeron mutuamente.

¹⁹ Getty images: <http://www.gettyimages.es/license/577717397>. Consultada el 22/3/2017.

Bibliografía

DARDENAY, Alexandra (2010): *Les mythes fondateurs de Rome: Images et politique dans l'Occident romain*. Picard, París.

DECRIAUD, Anne Sophie (2016): “Océan et Téthys: Particularité régionale d'un thème à la mode sur les mosaïques romaines du sud-est de la Turquie actuelle, aux XII^e et III^e siècles”. En: NEIRA JIMÉNEZ, Luz (ed.): *Estudios sobre mosaicos antiguos y medievales*, Actas del XIII Congreso Internacional de la AIEMA. “L’Erma” di Bretschneider, Roma, pp. 77-86.

DIOSCORIDES, Pedanius (1999): *Der Wiener Dioskurides: Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*. 2, edición de Otto Mazal. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

FRANZÉ, Barbara (2011): *La pierre et l'image: étude monographique de l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*. Picard, París.

GHEDINI, Francesca (2005): “Il mare nella produzione musiva dell’Africa Proconsolare. Il repertorio realistico”, *Eidola*, nº 2, pp. 121-142.

HORACIO (2007): *Odas, Canto Secular, Épodos*, edición de José Luis Moralejo Álvarez. Gredos, Madrid.

KLEINER, Diana E. E. (1978): “The great friezes of the Ara Pacis Augustae. Greek sources roman derivatives and Augustan social policy”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, vol. 90, nº 2, pp. 753-785.

LA ROCCA, Eugenio; RUESCH, Vivian; ZANARDI, Bruno (1993): *Ara Pacis Augustae*. L’Erma di Bretschneider, Roma.

MURBACH, Ernest (1967): *The Painted Romanesque Ceiling of St. Martin in Zillis*. Praeger, Nueva York.

NEIRA JIMÉNEZ, M. Luz (1993): *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*, tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1988): “La Gran Diosa Madre, Señora del Mar Prehelénico”, *Revista de Arqueología*, nº 81, pp. 38-45.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993): “Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del mar”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 218-224.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1997): “Análisis iconográfico de un marfil neobizantino del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya. Revista de Arte*, nº 258, pp. 369-373.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): “El poder del mar: el «Thíasos marino»”, *Espacio, tiempo y forma. Serie II. Historia Antigua*, nº 11, pp. 159-184.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): *Mar y Mitología en las culturas mediterráneas*. Alderabán ediciones, Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2001): *Posidón y el Thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2008): “Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia”, *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, nº 61, pp. 177-195.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2011): “Iconografía de Océano en el Imperio romano: el modelo metropolitano y sus interpretaciones provinciales”. En: NOGALES BASARTE, Trinidad; RODÀ DE LLANZA Isabel (eds.): *Roma y las provincias: modelo y difusión*. “L’Erma” di Bretschneider, Roma, pp. 541-549.

RUMPF, Andreas (1939): *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*. G. Grote, Berlin.

VV. AA. (1994): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*: (1981-1999) Vol. VII: Oidipous - Theseus. Artemis & Winkler Verlag, Zürich – München – Düsseldorf.



▲ Fig. 1. *Tellus* flanqueada por personificaciones del aire y del agua. Relieve del Ara *Pacis Augustae*, 9 a.C., Roma.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Panel_of_Tellus%2C_Ara_Pacis%2C_Rome.jpg [captura 5/4/2017]



▲ Fig. 2. Posidón de Eleusis, mármol, siglo IV a.C. Museo de Eleusis.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/74/7b/bf/747bbf772dc50188823c6e01939a5f3c.jpg> [captura 5/4/2017]



▲ Fig. 3. Océano. Mosaico policromo pavimental de la iglesia de Petra, siglo VI d.C.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/cc/Ok%C3%A9anos-Mosaique-Petra-Jordanie.jpg> [captura 5/4/2017]



◀ Fig. 4. Cubierta ebúrne de la Evangelario de Noailles. *Traditio Legis*, siglo IX. París, BnF, Ms. Lat. 323.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/68/b6/69/68b669517a148f013bd94e811498032d.jpg> [captura 5/4/2017]

► Fig. 5. Cubierta ebúrne de la *Libro de las Perícopas de Enrique II*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek (detalle).

<https://www.wdl.org/en/item/14712/view/1/1/> [captura 5/4/2017]





Fig. 6. Miniatura del *Codex Aureus* de San Emerano, Reims, 870. Adoración del Cordero. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000 (detalle).

http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00057171/image_15 [captura 5/4/2017]

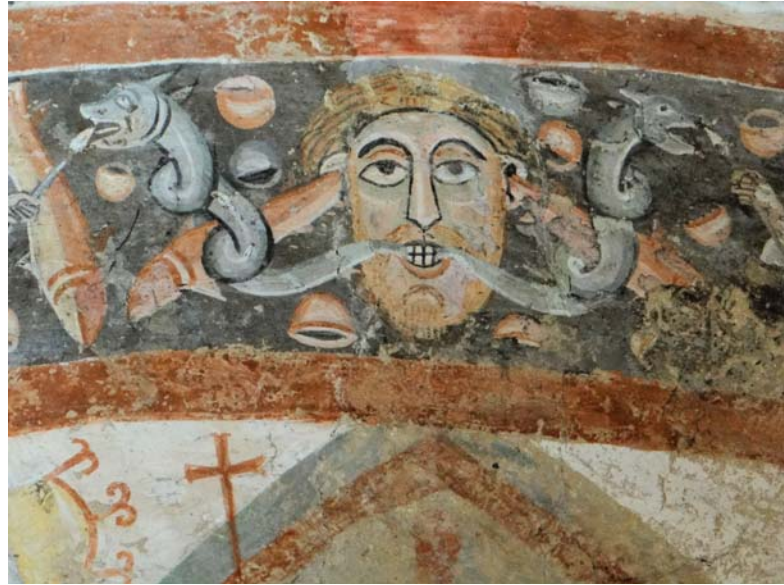


Fig. 7. Océano. Fresco del absidiolo sur de la iglesia de Saint-Theudère de Saint-Chef (Auvergne-Rhône-Alpes, Francia), siglo XII.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Saint-Chef_-_%C3%89glise_Saint-Theud%C3%A8re_-_Chapelle_Saint-Theud%C3%A8re_-_%28absidiolo_sud%29_-_D%C3%A9cor_de_l%27arc.JPG [captura 5/4/2017]

► **Fig. 8.** Techumbre de San Martín de Zillis, Suiza (cantón Graubünden), siglo XII. Posible personificación del Mar.

<https://es.pinterest.com/pin/415105290637142628/> [captura 4/4/2017]



▲ **Fig. 9.** Techumbre de San Martín de Zillis, Suiza (cantón Graubünden), siglo XII. Sirena.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/45/a7/f5/45a7f59014e4acf899943cf9533d28ab.jpg> [captura 4/4/2017]



◀ **Fig. 10.** Mosaico de la iglesia de Hosios Loukas (Grecia). Bautismo de Cristo. Personificación del Jordán.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Hosios_Loukas_Katholikon_%28nave%2C_South-West_squinch%29_-_Baptism_04.jpg [captura 5/4/2017]



▲ Fig. 12. Fresco de Protaton, Agion Oros, Tesalónica (Grecia), segunda mitad del siglo XIII. Bautismo de Cristo. Personificaciones del Jordán y el Mar.

http://onassisusa.intelligentlearningmedia.com/blogs/wp-content/uploads/2013/05/byzantine14_full.jpg [captura 5/4/2017]

◀ Fig. 11. Capilla Palatina de Palermo (Italia), siglo XII. Bautismo de Cristo. Personificaciones del Jordán y el Mar.

<http://wp.production.patheos.com/blogs/biteintheapple/files/2012/09/Baptism-Icon-e1357446738647.jpg> [captura 5/4/2017]



◀ Fig. 13. Iglesia de San Juan, Capadocia (Turquía), siglo XII. Bautismo de Cristo. Personificación del Jordán.

<http://www.soniahalliday.com/images/TR69-9-11.jpg> [captura 5/4/2017]

▼ Fig. 14. Mosaico de Anazarbus (Turquía), siglo IV d.C.

<http://merhaba-usmilitary.com/MOOREF/mosaic%20in%20village.jpg> [captura 5/4/2017]



Fig. 15. *Thálassa*. Mosaico de Hatay, Harbiye (Turquía), siglo V d.C. Museo Arqueológico de Hatay (inv. 1017).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Hatay_thalassa.jpg [captura 5/4/2017]



Fig. 16. *Thálassa*. Mosaico de la iglesia de los Santos Apóstoles de Madaba (Jordania), siglo IV d.C.

https://c1.staticflickr.com/8/7548/15798082880_343415c763_b.jpg [captura 5/4/2017]



◀ Fig. 17. *Eritra Thalassa*. Dioscórides de Viena, principios del siglo VI. Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. Medicus Graecus 1, f. 391v.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/ViennaDioscoridesCoral.jpg> [captura 4/4/2017]

▶ Fig. 18. *Salterio de París*. Personificación del Mar Rojo.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer_Maler_um_920_002.jpg [captura 5/4/2017]



Fig. 19. *Thálassa*. Mosaico mural de Santa Maria Assunta de Torcello (Italia), siglos XII-XIII.

[Foto: autora (2000)]



Fig. 20. Pinturas murales al fresco de la iglesia Panagia Phorviotissa (Chipre), 1333. Personificaciones de la tierra y el mar.

https://noticketback.files.wordpress.com/2016/08/panagia-phorviotissa-asinou-near-nikitari-img_7170.jpg?w=5080 [captura: 5/4/2017]



Fig. 21. Relieve de la portada occidental de Notre Dame de París (Francia), siglo XIII. Personificación del mar.

[Foto: autora (1990)]



Fig. 22. Onufri, Icono del Bautismo de Cristo, 1540 (detalle). Personificación del Jordán y el Mar (*Thálassa*).

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/d9/c7/66/d9c766cad68f7e25d860dd8d0bd53d23.jpg> [captura: 24/3/2017]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección iconografia@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderán los derechos de explotación de los mismos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, n.º, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n.º 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL COMO CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL PASADO

IV Seminario del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente
“Base de datos digital de iconografía medieval” (2009-2017)

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval>

Laura RODRÍGUEZ PEINADO
Triple Ana

Irene GONZÁLEZ HERNANDO
La Papisa Juana

Ángel PAZOS LÓPEZ
El báculo episcopal

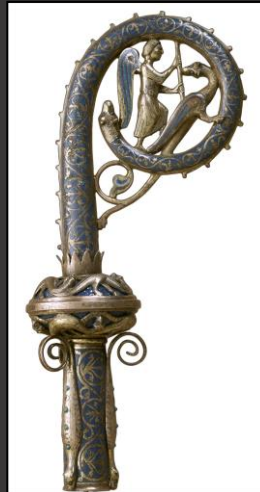
Silvia ALFONSO CABRERA
Pajaritos de juguete

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA
Aristóteles y la cortesana

Tomás IBÁÑEZ PALOMO
El ciclo artúrico

Santiago MANZARBEITIA VALLE
Las siete Artes Liberales

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ
Los eclipses en el arte medieval



Miércoles 15 de marzo de 2017, de 11.30h a 13.30h
Facultad de Geografía e Historia (UCM) – Aula 12

Entrada libre y gratuita hasta completar aforo
Se entregará certificado de asistencia